مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت - العدد 455 يونيو 2008

حضر المثقف ولم يحضر الجمهور

بقلم: حمد الحمد

لا شعور النص الأدبي

د. محمد مريني

الرواية الكويتية خارج البحر والنفط

محمد العباس

واقعية ليلى العثمان السهلة في "صمت الفراشات"

أنور محمد

ألاعيب السرد لدى عبدالله خليفة في "جنون النخيل"

فهد الهندال

حين تهرِّب فواغي القاسمي ذاتها داخل النص

هويدا صالح

الرمزية في المسرح

د. نرمين الحوطي

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

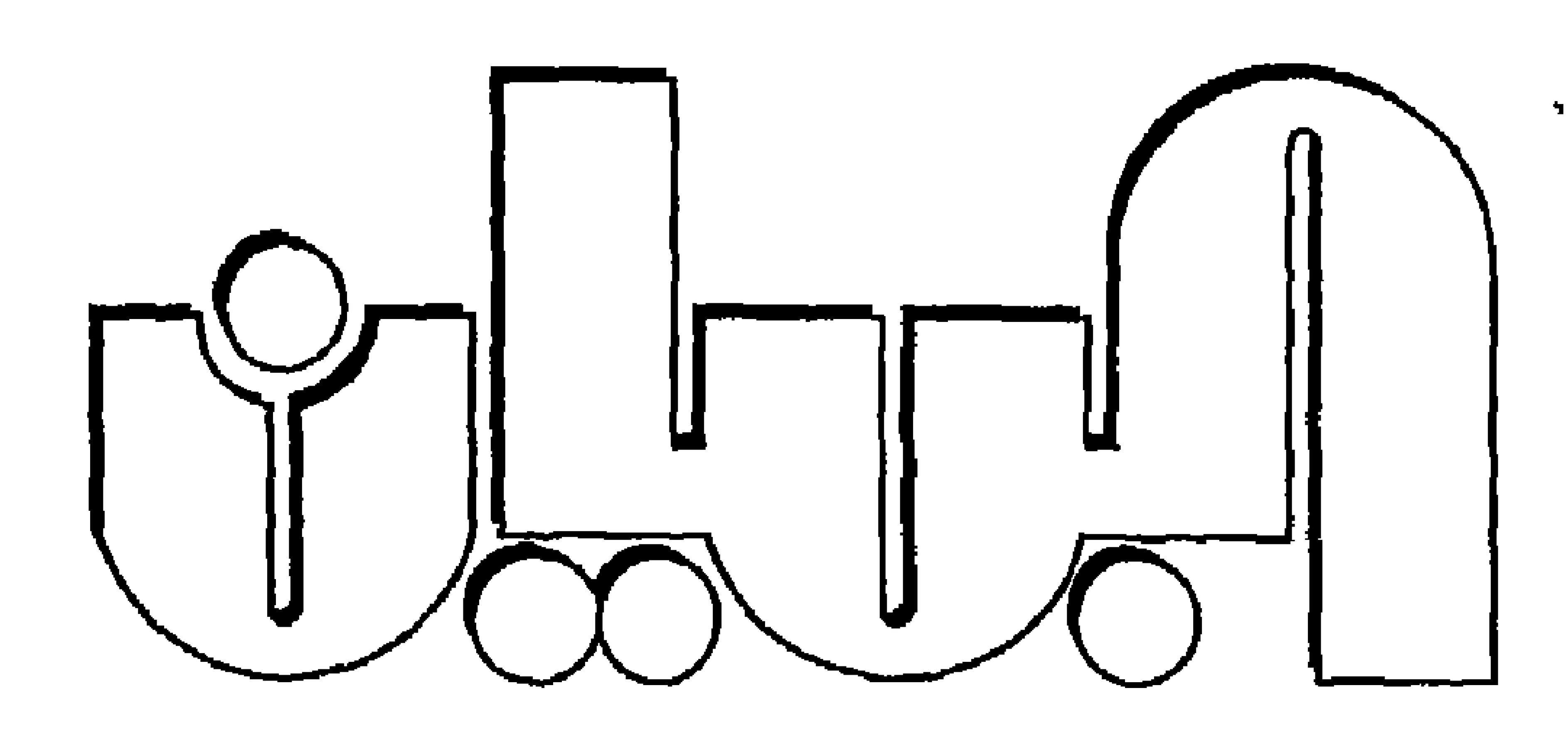
خالد سالم محمد

ديوان شعر

هموم شاعر...

د. خالد عبداللطيف الشايجي

صدر حديثا



العدد 455 يونيو 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2510602/2518282 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(455) June 2008

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



حضر المثقف ..ولم يحضر الجمهور

بقلم: حمد الحمد

في الشهر الماضي حضرت مهرجاناً ثقافياً في إحدى الدول العربية، ورغم استعداد إدارة المهرجان وحسن تنظيمها إلا أن جمهور الندوات كان قليلاً أو محدود العدد ولا يتوافق مع الهدف من تنظيمه، وأثناء حديث المثقفين مع بعضهم بعضا، حكى أحدهم طرفة وهي أنه أقيم مهرجان شعري في إحدى الدول وكان أحدالشعراء يلقي قصائده قصيدة تلو الأخرى،وشاهد بإعجاب أحد الحضور وهو يصفق بحرارة، رغم أنه الحاضر الوحيد في الصالة، وبعد انتهاء مشاركات الشاعر نزل من على المنصة وراح يصافح هذا الرجل ويشكره على تواجده، ولكن كانت إجابته " وأنا أيضا أشكرك لأنني أنا الشاعر الذي سيلقي قصيدته بعدك! "

طبعاً هذه طرفة مصطنعة وتدل على ضآلة جمهور الندوات الثقافية في كل العالم العربي.

وفي الكويت تقيم رابطة الأدباء أمسية ثقافية كل أربعاء، وهناك جمهور طبعاً ولكن في بعض الأمسيات ليس هو الجمهور الذي نطمح إليه. وتصلني أسئلة من الصحافة عن مسببات عزوف الجماهير، وأرد بأن أمسياتنا هي محاضرات متخصصة وتتعلق بمواضيع ثقافية في النقد والفكر والأدب لهذا لايقصدنا إلا المهتم بهذه الأطروحات.

ولكن الحقيقة أنا شخصياً أعتقد بأن الثقافة والفكر والإبداع بشكل عام هو منتج ثقافي كالمنتج التجاري يحتاج إلى دعاية وإعلان وإعلام تدعمه، والمؤسسات الثقافية في كل العالم العربي ليست على استعداد لأن تعلن عن أنشطتها بالصحف وذلك لعجز ميزانياتها التي تكلف مبالغ طائلة لهذا نتساءل : كيف يحضر الجمهور

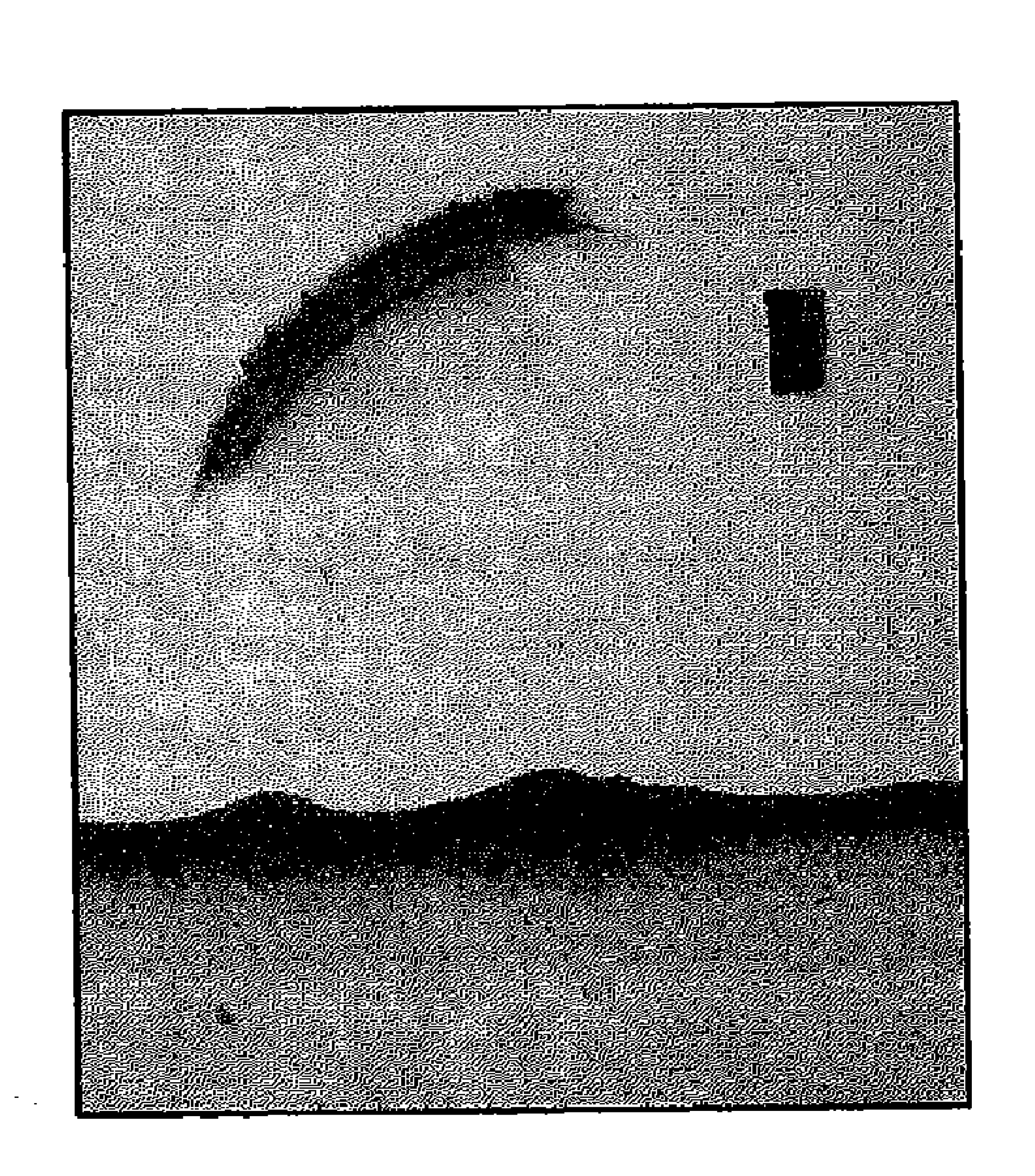
وهو لا يعلم أن هناك أمسية ثقافية؟!.

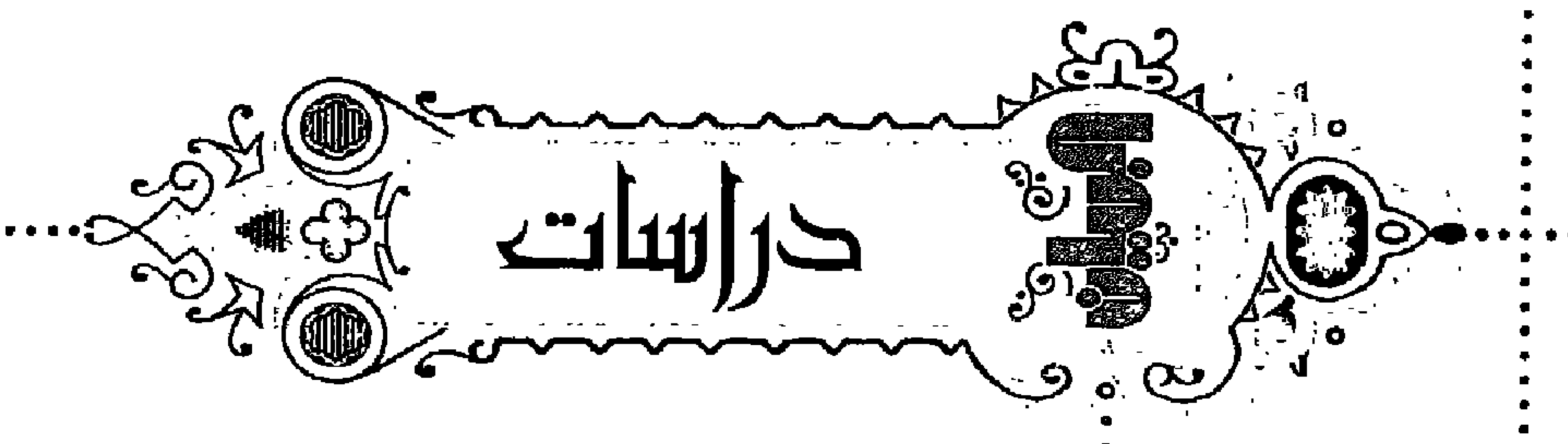
هنا يأتي دور الحكومات، حيث أن من واجبها دعم الثقافة والإبداع عبر وسائل إعلامها سواء صحافة أو تلفزيون أو إذاعة، لهذا نستغرب حين نسمع بأن أجهزة الإعلام الحكومية تنشر أخباراً عن المباريات الرياضية وعن أسعار الأسهم وعن أسعار الخضار والبصل والثوم.. ولكن لا نرى خبراً واحداً عن كتاب صدر هنا أو هناك!.

أعتقد أن العامل الآخر هو أن هناك فجوة بين المثقف والجمهور فالمثقف يتحدث باللغة العربية الفصحى بينما الجمهور يتحدث باللهجات العامية.

وفي هذا الصدد أذكر حادثة تتوافق مع هذا الطرح، ففي بداية الحياة المسرحية بالكويت كانت المسرحيات تعرض باللغة العربية الفصحى، وكان الجمهور مقبلاً على الحضور أول الأمر، لكن ما لبث أن حدث عزوف بعد ذلك، ولهذا عمد أحد المسرحيين على تقديم عمل مسرحي باللغة العربية الفصحى، ولكن عنوان المسرحية جاء باللهجة المحلية، وعندما حضر الجمهور إلى المسرح واكتشف بأن المسرحية باللغة العربية الفصحى انسحب وتوقف العرض.

طبعاً ليس السبب اللغة العربية الفصحى وحدها ولكن نحتاج إلى بحث مستفيض ودراسة عميقة عن سبب عزوف الجماهير.. السؤال الذي يتردد علينا دائماً.





لاشعور النص الأدبي

بقلم: د.محمد مريني
(المغرب)

يحيل مصطلح "لاشعور النص" على الممارسة التحليلية النقدية ل"جون بيلمان نويل١؛ J. B.Noël، ومشروعه الذي أطلق عليه التحليل النصي: Textanalyse. لقد كان هذا المشروع ثمرة للتضايف الذي تحقق بين حقلين معرفيين أساسيين في النقد الأدبي الحديث: التحليل النفسي من جهة، و الدراسات البنيوية من جهة أخرى. لذلك سنقسم هذا المقال إلى قسمين أساسيين. نقدم القسم الأول، تحت عنوان عام هو "شروط الإمكان". نعرض من خلاله للتحولات التي خضع لها التحليل النفسي، في انتقاله من علم سريري، يسخر كلّ الوثائق لإعادة بناء حياة الأدباء الشخصية، وينظر إلى العمل الأدبي باعتباره أداة لإدراك كيان غريب عنه، هو كيان المبدع، إلى أداة تحليلية تجعل من النص الأدبي محور الاشتغال. أما القسم الثاني من المقال فهو تحت عنوان: لاشعور النص: الفرضيات النظرية الأساسية، فنقدم من خلاله الجهاز المفاهيمي النظري الذي يقوم عليه هذا المشروع.

١- شروط الإمكان

نقف من خلال ما يلي عند السياق العام الذي ظهرت فيه نظرية لاشعور النص الأدبي، وكذا المصادر المعرفية والنظرية التي استلهمها "بلمان نويل" في صياغة مشروعه. أشير- في البداية- صعوبة حصر هذه المصادر ذلك أن الميزة الأساسية لنظرية بلمان نويل هو انفتاحها على مصادر معرفية متعددة. لذلك سنقف- بشكل خاص - عند مفهومين أساسيين نص المؤلف عليهما في الإسم الذي اختاره لهذه النظرية: اللاشعور- النصي.

من الواضح أن التسمية تتضايف فيها مفاهيم تحيل على حقلين معرفيين: التحليل النفسي، و التحليل النصي. لذلك سنفرد كل جانب من هذين الجانبين بالدراسة والتحليل.

١-١- مفهوم اللاشعور في التحليل النفسي

لقد كان هم سجموند فرويد في البداية، هو البحث عن سند لنظريته في اللاوعي؛ ذلك أنّ اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت بعيدة عن ميدان النقد الأدبي. لقد صاغ فروضه النظرية وهو بصدد تفسير ظاهرة "العصاب". إنّ هذا المرض راجع - في رأيه - إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة في لاوعي المريض، وطردت خارج مجال الوعي نظراً لعدم توافقها مع "المواضعات" الاجتماعية والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض هو الكشف عن "لاوعيه"، من خلال تحليل ما يصدر عنه من رسائل لعل أهمها الأحلام. (بالإضافة إلى الخواطر العابرة، و النكت، والأفعال العرضية، الإبداع الفنّي[٢]...الخ). ولكنه لمّا صاغ نظرية "تحليل الأحلام" وجد أنّ حقل الأدب - والفن بشكل عام- يسعفه في شرح نظريته. لقد اعتبر فرويد تفسير الأحلام التقنية الأساس في التحليل النفسي، وإذا كان قد حدّد هذا العلاج بوصفه محاولة لاستكشاف اللاوعي، فإن الحلم حسب تعبيره "هو الطريق الملكي إلى اللاوعي".

يتمثل "لاشعور النص" - في نظر بلمان نويل - في تلك الفراغات التي يحتوي عليها النص الأدبي، وهي فراغات يمكنها أن تصرخ في صمت، وهي في ذلك شبيهة بصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور. ويبقى هذا المفهوم - في الحقيقة غامضا، في غياب الأدوات الإجرائية التي يمكن أن تسعف في الوصول إليه في النص.

ونذكر هنا أنّ الدّراسات النفسية قبل فرويد كانت تبحث عن الجوانب الشعورية للنفس البشرية، من منطلق كون بنية النفس البشرية ذات طابع مادّي، يمكن تحليله إلى عناصره الأساسية اعتماداً على عمليات الاستبطان الدّاخلية. في مقابل ذلك يري فرويد أنّ الجوانب الشعورية لا تشكّل إلا جزءاً محدوداً بالقياس إلى عالم اللاشعور (اللاوعي)، الذي يشكل محور العمليات النفسية "وقد صاغ فرويد هذا الفرض العلمي الأساسي... حين تبيّن استحالة فهم الظواهر النفسية سواء النفسوية كالهفوات والأحلام، أو المرضية كالأعراض الهستيرية بواسطة معطيات الشعور وحده (...) اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميّزة، قوامه الأفكار والخواطر المعرية عن الدّفعات الغريزية والممثلة لها، والتي

---

1 J. B. Noël, vers l'inconscient du texte, P.U.F, Paris, 1976.

٢ للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى فصل "اللاشعور" في كتاب:

S.reud, Métapsychologie, Gallimard, Paris, 1968, p:65.



عندما نقول "لاشعور النص" لا يعني ذلك - في نظر بلمان نويل- أن هناك رسالة مبعوثة من مرسل إلى متلق. ليس هناك - في نظره- من نرسل إليه "تلغرافا"، ولا مستقبلا يفك الألغاز. هناك فقط الرغبة الباعثة على الكلام، وبه ينجز النص إشباعه الوحيد. فهولا ينتظر من يجيبه أو يتجاوب مع حبه أو يحبه. يمكن أن يكون الكاتب قد سجل أو أدرج في عمله معنى ما، وهو ذلك الذي حفزه على الكتابة.

لا تستهدف إلا تفريغ شحناتها، فهو إذن دفعات راغبة يحرّكها طلب اللّذة، وتجنّب اللالذة "٣.

ويرى فرويد أنّ الرغبات الدّفينة في اللاشعور تؤول إلى قناة من القنوات التالية:

- إمّا أن تلبي هذه الغرائز بصورة طبيعية.

- وإمّا أن تخضع الغريزة لسلطان العقل فيلغي الإنسان التفكير في مثل تلك الرغبات.

- وإمّا أن يحرّف هذه الرغبات نحو مجرى آخر عن طريق ما يسمّيه "التسامي" أو "التصعيد"، فيحلّ محلّ الغريزة الجنسية هدف آخر له قيمة في المجتمع٤.

الحلّ الثالث، هو الذي يهمّنا في إطار تفسير عملية الإبداع، من وجهة نظر نظرية التحليل النفسي. إن التسامي له علاقة بالدّافع الحسي: بمعنى أنّ الإنسان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافاً أخرى تمتاز - أولاً- بأنّها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وثانياً بأنّها غير جنسية فقد قام بعملية "تسام". لذلك يخلص إلى القول: إنّ "الفنان كالمريض العصبي ينسحب من ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضا إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيد العزم، بخلاف المريض العصبي، على سلوك طريق العودة ليرسخ موطئ قدميه في الواقع"٥.

يتيح الموضوع الفني الاستمتاع بموضوعات و خبرات على مستوى التخييل يصعب الاستمتاع بها على مستوى الواقع؛ وذلك نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية عديدة و متنوعة. وهو كذلك نتيجة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب. يقول في مقال بعنوان " الكتاب المبدعون و أحلام اليقظة":

"نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر، نقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل

---

٣ انظر مصطلح "لاشعوري" في: معجم العلوم الاجتماعية للدكتور إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص : ١٩٢

٤ فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص: ٦٤-٦٥.

٥ سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص: ٨٧.

الفني، بالنسبة لنا هبة،أو وسيلة تحفيز إضافية وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق، أو التنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق (...) إن كل المتع الجمالية،في رأيي، التي يقدمها الكاتب المبدع لنا لها طبيعة تماثل طبيعة المتعة التمهيدية التي من هذا النوع لدينا. واستمتاعنا الحقيقي بالعمل الخيالي، إنما ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا. و قد يكون الأمر كذلك لأن قدراً ليس بالهين من هذا الأثر إنما يرجع إلى تمكين الفنان لنا، من خلال ذلك، من الاستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصة، دون ندم شخصي، و شعور بالعار،أو الخجل"٦ .

إن فرويد ينظر إلى الإبداع الأدبي . والفني بشكل عام- بوصفه حالة مرضية، لا فرق بينها وبين مرض العصاب إلا في كونه مقبولاً ومثمناً من طرف الرأي العام، في حين يخلو مرض العصاب من التقدير الاجتماعي.

لقد عالج فرويد هذا الموضوع في مقال له ظهر في وقت متقدم تحت عنوان "الرواية العائلية للعصابيين" le Roman Familial des névrosés٧ . كما تعرض له من الناحية التطبيقية من خلال دراسة أعمال العديد من الفنانين أمثال:شكسبير، دوستويفسكي، أبسن، ليوناردو دافنتشي، ميكل أنجلو، جوته، هوميروس و بلزاك وغيرهم. لذلك يقول فرويد:

"لا يمكن بسهولة أن نرجع إلى الصدفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان – مأساة أوديب لـ"سوفوكليس"، وهاملت لـ"شكسبير"، والإخوة كارامازوف لـ"دوستويفسكي" – تتعرّض كلها لنفس الموضوع أي قتل الأب. وفضلاً عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أنّ الدّافع إلى ارتكاب ذلك – وهو المنافسة النسبية على المرأة– معروض بشكل صريح"٨.

لتقديم مثال تطبيقي عن تأثير هذه النظرية في الإبداع، يمكن الإشارة إلى الدراسة التي أنجزها فرويد تحت عنوان: "دستويفسكي وجريمة قتل الأب":

يرى "بلمان نويل" أن النص ذاته هو الذي يتكلم في الأثر الأدبي وليس الأديب. ذلك أن النص ينغلق على نفسه، ويلغي من صاغه. ويقارب بين مفهوم النص من هذا المنظور، ومفهوم الحلم تبعا لفرضيات "فرويد"؛ فإذا كان الحلم "حارس النوم"، يمكن القول إن النص هو حارس للاستيهام أيضا، يستوعبه، يضمه، يستخدمه كي يضع فيه مادة خاصة، يستأصله من التجربة المعيشة للمؤلف.

---

٦ نقلا عن:د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، عدد :٢٦٧-مارس٢٠٠١،ص:١٣٢-١٣٣.

7 ibid

٨ فرويد، التحليل النفسي والفن (دافينتشي-دوستويفسكي)، ص: ١٠٩. أشير هنا بأنّ هناك باحثة حولت إثبات وجود علاقة بين "عقدة أوديب" ومختلف أنواع الإبداع في جميع العصور انظر: M.Robert، Roman des origines et origines du roman، Gallimard، Paris، ١٩٨١،p: ٦٢.



البحث في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية الفاعلة في السلوك. وقد ظهرت في مرحلة الطفولة، ولم تسمح "النظم الاجتماعية" - في رأيه- بإشباعها، فظلت هاجعة في اللاشعور. لكنها ظلّت تمارس عملها بطريقة غير مباشرة في توجيه السلوك خلال مختلف مراحل العمر. وقد حاول إيجاد السند لنظريته هذه من خلال دراسة الروائي الروسي دستويفسكي. فالمعروف عن هذا الروائي أنّه كانت تتتابه نوبات من الصرع، مصحوبة بفقدان الشعور. ومن خلال تتبّعه لتطور هذا الصرع في حياته يلاحظ أنّ هذا العصاب كان خفيفاً في طفولته، ليشتدّ بعد السنة الثانية عشرة من عمره بعد مقتل أبيه، ثم انقطعت عنه هذه النوبات فيما بعد أثناء منفاه بسيبريا.

يفسّر فرويد هذا التطور في المرض من خلال تفاعلات "عقدة أوديب"[9] في نفس الروائي دستويفسكي (الرغبة في قتل الأب وامتلاك الأمّ): ففي المرحلة الأولى كان يتمنّى موت الأب، وقد داهمه المرض - في البداية- في صورة اكتئاب مفاجىء، وشعور قال عنه لصديقه أنّه يشعر كما لو كان على وشك الموت. وقد كان لهذه النّوبات - في رأي فرويد- دلالة الموت: إذ كان ينذر بها خوفاً من الموت[10].

في المرحلة الثانية أصبح هذا الشخص الآخر (الأب)، وقد أمات نفسه تكفيرا عن الذنب الذي ارتكبه في تمنّي مقتل أبيه، وفي المرحلة الثالثة انتهى بخضوع تامّ لأبيه البديل -القيصر- الذي أخرج معه في الواقع كوميديا القتل[11].

وهنا لم يخرج النقد النفساني عن السبيل التي رسمها النقد الذي كان يسخر كل الوسائل للوصول إلى ذات المبدع. فعوض أن تردّ الآثار إلى الأحداث اليومية التي يعيشها الكاتب صارت تردّ إلى لاوعيهم، وما في بواطنهم من عقد ومركبات. والنتيجة من ذلك أن الأثر يظلّ ثانويا إذ نتخذه تعلة لمعرفة ذات أخرى لعلها أجنبية عنه[12].

لذلك فقد انتقدت هذه التصورات من حيث تشديدها على مرضية المبدع وعصابيته. يقول تودوروف (T.Todorov):

"لقد أنجز فرويد تحليلات للآثار الأدبية، وهي أبحاث لا تنتسب للأدب، ولكن للتحليل النفسي. والعلوم الإنسانية الأخرى يمكن أن تستفيد من الأدب كمادّة أوّلية من أجل تحليلاتها، وفي حال ما إذا كانت الأبحاث ممتازة فإنّها ستؤلّف جزءاً من العلم المعني وليس وثيقة أدبية"[13].

إنّ مواطن اهتمام الطبيب النفساني

---

٩ حول مفهوم هذه العقدة من الناحية النظرية يمكن الرجوع إلى فصل "الأوديب: العقدة، الوضعية، البنية" في كتاب: فيكتو ر سمير نوف، التحليل النفسي للولد، ترجمة: الدكتور فؤاد شاهين، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١: ١٩٨٠، ص: ١٨٩-٢٢٢.
١٠ فرويد، التحليل النفسي والفن (دافينتشي-دوستويفسكي)، ص: ١٠١.
١١ المرجع نفسه، ص: ١٠٨.
١٢ د. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة،البيضاء ، ط٢ : ١٩٨٥ ص: ١٧.
13 T.TODOROV, Théorie du symbole, seuil,Paris, 1977, p: 339.

تختلف عن مواطن اهتمام النقاد. وإذا فسّرنا الصور الأدبية بما يتفاعل في بواطنِ النفس، فإنّ ذلك قد لا يعدّ تفسيراً، لأننّا أرجعنا ما نعلم إلى ما نجهل من جهة، ولأنّ الأدب قد ينبع من وراء الانفعال الباطني، "وماذا عساه يصبح النقد الأدبي إذا نحن رأينا في كلّ تجويف امرأة وفي كل نتوء رجلاً"١٤.

ستؤدّي هذه الانتقادات إلى ظهور مقاربات جديدة داخل النقد النفسي، وهي مقاربات استهدفت بالأساس الربط بين الدّراسات اللغوية الحديثة والتحليل النّفسي، من أهمها نظرية التحليل النصي ل"جان بينمان نويل". قبل عرض التفاصيل المتعلقة بهذه النظرية نقف عند المبدأ الثاني

١-٢- مبدأ المحايثة في التحليل البنيوي

لا يهمنا الوقوف عند جميع المنطلقات الفلسفية التي قامت عليها البنيوية، وكذا تطبيقاتها المختلفة على الأجناس الأدبية. لكن من المهم الوقوف عند مبدأ أساس في الجهاز المفهومي البنيوي، هو مبدأ المحايثة؛ الذي تم بمقتضاه اعتبار الأدب إنتاجاً لغوياً ١٥. وذلك من خلال الدعوة إلى التركيز على الآليات الداخلية للظاهرة دون الرجوع إلى علة الوجود، سواء كانت هذه العلة ذات طابع تاريخي أم اجتماعي أم نفسي. وهذا ما يسميه بعض النقاد: "مفهوم الطابع اللاواعي للظاهرة"١٦. مما سيفضي بالبنيويين إلى القول بانغلاق النص، واستقلاله عن إطاره المرجعي.

كما أعيد النظر في وظيفة الناقد الذي أصبح عمله يقوم على أساس وضع القوانين العامة التي يكون النص النوعي نتاجا لها١٧. وهي مبادىء ستتخذ تنويعات عدة، تلتقي من حيث كونها تنطلق من أسس ألسنية، لكنها تتنوع من حيث مجالات اهتماماتها بالنص المدروس.

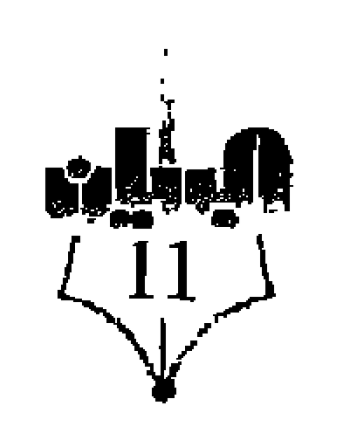
لقد كان التحليل البنيوي يهدف إلى تحديد العناصر والعلاقات التواصلية في الخطاب، بعيدا عن سياقاتها التداولية والتواصلية بأشكالها المتعارضة. تستمد هذه المقاربة منطلقاتها المنهجية من مرجعية ألسنية، هذا مع العلم أن المنطلقات الأساسية لهذه المرجعية قائمة على استقلالية الظاهرة الأدبية، والتمييز بين التخييل الأدبي والوقائع التاريخية الاجتماعية، أي بين التجربة التاريخية الحقيقية، وبين التجريد النصي.هذا ما أوضحه - مثلاً- الناقدان "تودوروف" و"ديكرو" في سياق المقابلة بين المقاربة التاريخية التعاقبية وبين المقاربة الوصفية البنيوية:

١٤حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة،البيضاء، ط٢: ١٩٨٥ ص: ١٧.

15 T.Todorov, Qu'est ce que le structuralisme, seuil, Paris, p: 26

١٦ يمنى العيد، في معرفة النص، دار الثقافة، بيروت، ط٢: ١٩٨٤، ص: ٣٤

17T.Todorov, Qu'est ce que le structuralisme , p:18



"لا ينبغي للتاريخ الأدبي أن يتطابق مع الدراسة المحايثة - التي نسميها قراءة أو وصفاً-التي تبحث عن إعادة بناء نظام النص. هذا النوع الأخير من الدراسة يتناول موضوعه في التزامني إن صح التعبير. التاريخ ينبغي أن يرتبط في الانتقال من نظام إلى آخر أي إلى التعاقبي"١٨.

لقد تميزت المقاربات البنيوية - التي خرجت من جعبة الألسنية - بطابعها "السكوني"، من حيث التركيز على تحليل النص على مستوى بنياته الداخلية، دون البحث عن علية خارجية. ذلك أن الأساس الفلسفي الذي قامت عليه الألسنية يتمثل في "السعي إلى تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى الرجوع إلى أية عناصر خارجية"١٩.

من هنا ستظهر نظريات ترى أن دراسة البنى الداخلية لن تكون مثمرة إلا إذا تم الربط بينها وبين الحقل الأوسع للعلاقات المحيطة بها. يقول "تودوروف" نفسه في مرحلة لاحقة:

"إن الناقد الذي يزعم وضع حدود جغرافية للوحدات، انطلاقاً من النسيج المنغلق لعمل تام، سيكون مجبراً على وضع حدود مزيفة"٢٠.

أما جيرار جينيت فيرى أن انغلاق النص، لا يمكن أن يشكل إلا لحظة شبيهة بـ "الشك الديكارتي"؛ يجب أن يعقبها - بعد ذلك- انفتاح، يعمل على ربط الجسور بين العناصر الداخلية للنص وبين الحقل الأوسع للعلاقات المحيطة به٢١.

إذا كانت العلاقة المتطرفة التي أقامها التحليل النفسي بـ"المؤلف"، قد ولّدت ردّة فعل متطرفة أيضاً في استبعاد هذا المؤلّف، و"قتله"(!)، فإنّ الاكتفاء بالتحليل الدّاخلي للنص - في إطار المدرسة البنيوية- قد أدّى إلى مقاربات سكونية مغلقة لا تحيط بالنّص الأدبي في أبعاده الشمولية.

لذلك ظهرت نظريات نقدية تنفتح - في الوقت نفسه- على الدّراسات اللّغوية وعلى التحليل النفسي. المقاربات من هذا النّوع كثيرة، لكن الجامع بينها أنّها تنطلق من النّص - في مستواه اللغوي - لتنتقل بعد ذلك إلى السياق النفسي، في إطار ما يمكن أن نسمّيه "سيكولوجية النص". يبقى القاسم المشترك بين النظريات التي تندرج في هذا الإطار هو إعادتها الاعتبار إلى النص، بعد إقصائه في نظرية التحليل النفسي. وهذا ما كان له أن يحصل لولا استضاءة النقاد النفسانيين بكشوفات الدراسات اللسانية الحديثة. تبقى نظرية لاشعور النص أهم هذه النظريات.

18O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p: 188

١٩ د: فؤاد زكرياء، الجذور الفلسفية للبنائية (مرجع مذكور) ص: ٨

20 T. Todorov, Qu'est ce que le structuralisme, Seuil, Paris: 1968, p: 26.

21 G. Genette, Figures III, pp: 13-20.

٢- لاشعور النص: الفرضيات النظرية الأساسية

لقد بلور "بيلمان نويل" مشروعه النقدي من خلال عدة دراسات أهمها:

- نحو لا شعور النص: Vers l'inconscient du texte.
- التحليل النفسي والأدب: La psychologie et la littérature.
- الحكايات واستيهاماتها: les contes et leurs fantasmes

ورغم تنوع هذه الكتابات هناك ثوابت في الأعمال النقدية ل"جان بلمان نويل"، يقدمها بهذه الطريقة:

"أولها هو عدم استحضار مؤلف الأعمال الأدبية المدروسة. ثانيها عدم الخضوع لنفس النموذج ونفس الأهداف ونفس النوايا. ثالثها تتعلق بوضع بعض أو مجموعة من الأمثلة التي تثير التفكير في الأسس النظرية سواء في الكتابة أو التحليل النفسي "٢٢.

يكشف بلمان نويل عن خيبته تجاه الأعمال النقدية السائدة إذ "لا يصادف في طريقه غير الأعمال التي يهتم فيها بالإنسان أكثر من النصوص"٢٣؛ لذلك فقد انتقد "بلمان نويل" الدراسات النفسية السابقة عليه: انتقد نظرية التحليل النفسي لـ "فرويد"، باعتباره كان يركز على الجوانب البيوغرافية للمبدع. كما انتقد نظرية النقد النفساني لـ "شارل مورون" لأنه يركز على "لا شعور المبدع".

البديل الذي يطرحه هنا هو "لاشعور النص"، في مقابل التحليل النفسي الذي كان يهتم ب "لا شعور المبدع" أو "لا شعور الشخصيات" في أحسن الأحوال. يحاول الباحث تحديد مفهوم "لاشعور النص". لكن الملاحظ أن هذا المفهوم يكتنفه كثير من الغموض، كما أشار إلى ذلك الباحث نفسه٢٤. خاصة أنه لا يتوسع في التعريف بهذا المصطلح؛ ذلك أن عدد الصفحات التي خصصها لهذا الأمر لا تتعدى الصفحات الثلاثة؛ لذلك لن نتوسع في تقديم الشروح التي يقدمها لهذا المصطلح، وإنما سنركز على ماله علاقة بالموضوع الذي يهمنا هنا وهو القارئ والقراءة:

"نقرر إذن أن هناك لا شعورا للنص. هذا لا يعني أن النص يمتلك لا شعورا مثلما نمتلك بيتا للأسرة أو بيتا للإيجار. إذ ليس هناك دليلا يمكن أن يدلنا على الطريق. يوجد اللاشعور في النص مثل حدث événement أو ارتقاء avènement"٢٥

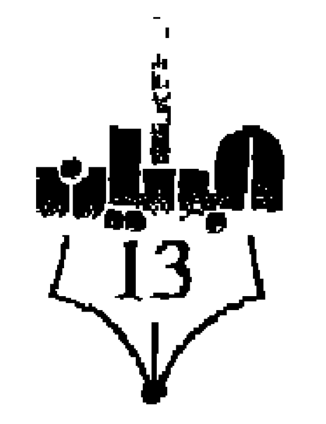
ويتمثل "لاشعور النص" - في نظر بلمان نويل- في تلك الفراغات التي يحتوي عليها النص الأدبي، وهي فراغات يمكنها أن تصرخ في صمت، وهي في ذلك شبيهة بصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور. ويبقى هذا المفهوم - في الحقيقة- غامضا، في غياب الأدوات الإجرائية التي يمكن أن تسعف في الوصول إليه في النص.

22J. B. Noël, vers l'inconscient du texte, P.U.F, Paris, 1976 p:6

23 ibid

24Ibid, P: 191.

25 ibid



وقد أشار "بلمان نويل" نفسه إلى أن "لا شعور النص" ليس جسما كيماويا، يحتوي على خصائص معينة:

"لا نقول أن للنص لا شعورا، مثل جسم كيماوي ذي خصوصية...النص خطاب لا ينفد معناه أبدا، بل ينتج معنى في كل قراءة جديدة"٢٦.

عندما نقول "لاشعور النص" لا يعني ذلك – في نظر بلمان نويل- أن هناك رسالة مبعوثة من مرسل إلى متلق. ليس هناك – في نظره- من نرسل إليه "تلغرافا"، ولا مستقبلا يفك الألغاز. هناك فقط الرغبة الباعثة على الكلام، وبه ينجز النص إشباعه الوحيد. فهولا ينتظر من يجيبه أو يتجاوب مع حبه أو يحبه. يمكن أن يكون الكاتب قد سجل أو أدرج في عمله معنى ما، وهو ذلك الذي حفزه على الكتابة ... من المحتمل أنه حتى أثناء إعادة قراءته للمكتوب، بل أثناء تحريره قد يضفي عليه معان أخرى بعيدة عن مشروعه الأصلي الذي كان قد فكر فيه بجلاء ووضوح "لكن الكاتب لن يكون له الحق – إزاء مؤلفه الذي ينشره، ويتركه وراءه لكي يعبر عنه – في أن يكون هو ممثله، ويشكل حضوره الوحيد والمحقق"٢٧.

وقد اقترنت الدعوة إلى سلطة النص – عند بلمان نويل- بالدعوة إلى الاهتمام بالقارئ والقراءة."فبما أن المعنى لا يظهر إلا في القراءة، فإنه بحضوره الفعلي ومن منظوره الخاص يتضح المعنى "٢٨.

وتبدو مظاهر اهتمام بلمان نويل بالقراءة في دعوته إلى إهمال مؤلف العمل الأدبي، والتعامل مع النص في استقلال تام عن صاحبه؛ فإذا كان النص الأدبي من إبداع كاتب ما فهذا لا يعني أنه ملك له. في حين أن "ما أقرأه يهمني أنا حين أعمل على الكلمات والجمل والصفحات والأجزاء "٢٩. لذلك فهو يرى أن تحليل حياة الكاتب من أجل دراسة عمله الأدبي يماثل القيام بتحليل نفسي لأم المريض بدل المريض نفسه٣٠: "فالتخييل الأدبي يتحدث عن نفسه؛ لا يقول شيئا عن الكاتب الذي أنتجه ووهب له الحياة، كما أن خطابي لا يقول شيئا عن تلك التي حملتني إلى العالم. استهداف الكاتب هنا مثل القيام بتحليل نفسي لأم المريض بدل المريض نفسه"٣١.

إذا كان فرويد قد ربط الإبداع والتلقي بعقدة "أوديب"، فإن " جون بلمان نويل" يستبدلها بما يسميه "بصمة الولادة "Le sceau de la naissance. يقول:

"لا يعيش الإنسان فقط بالحب والأحلام، لكن هناك على الخصوص كل ما ينتج عن بصمة الولادة، بين الألم والابتهاج، وهي بصمة حمراء تحتوي في دائرتها الغياب والحضور، الهوية والاختلاف، الفورية والتأجيل immédiateté et différance. كل

26ibid , p:194

27 ibid

28 p:194

29 p:6

30 Ibid, P: 8

31 p:8

شيء يأخذ طابعه هنا حتى القدرة على التدليل le pouvoir de signifier باعتبارها سيرورة للترميز procès de symbolisation. هنا تترابط الحكايات المختلفة والمحددة للترابط الجماعي ابتداء باللغة، ثم قواعد العالم والحياة الاجتماعية "٣٢.

وإذا كان "بلمان نويل" لا يتحدث عن مصادره الفلسفية فإننا يمكن أن نشير إلى كل من "رانك" و"فرينزي" فقد اعتبر الأول "صدمة الولادة "الأصل الأول لجميع اضطرابات الإنسان ومخاوفه"، أما الثاني فقد تحدث عن "غريزة الرغبة في العودة إلى رحم الأم"٣٣.

كما أنه ليس من العسير الكشف عن مظاهر تأثر بلمان نويل ب "باشلار؛ لقد وصفت محاولة بلمان نويل . من قبل أحد الدارسين العرب . بأنها "البشلارية الجديدة"ذلك أن "لغة الناقد تحملنا إلى تحليل نفسي من نوع آخر تمتزج فيه الميتافيزيقيا بالاستبطان الذاتي، أي أننا نبتعد عن فرويد لنقترب كثيرا من غاستون باشلار الذي اشتهر كثيرا بالحديث عن الأصول الأولى للإبداع الفكري في المراحل الأولى لطفولة الإنسان أو طفولة البشرية التي تجسدت في العصور البدائية"٣٤.

أما كتاب "التحليل النفسي والأدب"٣٥، فهو- كما قدمه "جان بلمان نوويل"- عبارة عن "مدخل إلى التحليل النفسي من خلال الدراسات الأدبية"٣٦؛ يهمنا هذا الكتاب باعتبار أنه يلقي المزيد من الضوء على المفهوم التأسيسي الذي وضعه في الكتاب السابق، وهو مفهوم "لاشعور النص". سنتناول هذا المفهوم من خلال الكتاب؛ باعتبار أن له علاقة بمسألة القراءة التي تشكل محور اهتمامنا هنا.

يرى "بلمان نويل" أن النص ذاته هو الذي يتكلم في الأثر الأدبي وليس الأديب. ذلك أن النص ينغلق على نفسه، ويلغي من صاغه. ويقارب بين مفهوم النص من هذا المنظور، ومفهوم الحلم تبعا لفرضيات "فرويد"؛ فإذا كان الحلم "حارس النوم"، يمكن القول إن النص هو حارس للاستيهام أيضا، يستوعبه، يضمه، يستخدمه كي يضع فيه مادة خاصة، يستأصله من التجربة المعيشة للمؤلف٣٧.

لذلك لا مجال أمام التحليل النفسي لكي يحيط بموضوعه، إلا إذا انطلق من خلال فرضية تعترف بأن النص مزود بلا وعي خاص به. والملاحظ أن "بلمان نويل" يراجع هنا موقفه من منهج "فرويد" وكتاباته في التحليل النفسي؛ فبعد أن انتقده

32 Ibid,P:8

33Introduction aux méthodes critique pour l'analyse littéraire ,Daniel Berges et les autres, Bordas , Paris, 1990.

٣٤ د.حميد لحمداني،النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء، ١٩٩١، ص:٣٤

٣٥ نعتمد هنا على الترجمة العربية للكتاب: جان بلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، ط١: ١٩٩٦.

٣٦ نفسه، ص: ٥.

٣٧ جان بلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص: ١٢٠.



كثيرا في الكتاب الأول، بسبب طابعه "البيوغرافي"، يبدي إعجابه الكبير بمؤسس التحليل النفسي. وهذا ما يتضح من الفقرة الأولى في الكتاب:

"لقد مر على التحليل النفسي ثلاثة أرباع القرن أي أكثر من بضع سنوات بالمقارنة مع فيزياء النسبية Relativité لأنشتاين، ومن حقنا أن نثق بخصوبة فرضياته التي تظهر للجميع غير قابلة للشك بحيث لا يوجد شخص ما كي يوبخ السيدة الهرمة على ارتدائها ملابس داخلية مغرية من أجل استمالة التائه من المجتمع المتزمت"٣٨.

كما يقف عند بعض المحاولات التي تهدف إلى تطوير الإرث الفرويدي٣٩، خاصة المحاولات التي تمت من داخل المدرسة البنيوية، التي قام بها "شارل مورون" تحديدا. ويرى - في هذا الإطار- أن "مورون" كان يبحث عن الاستعارات الملحة في الأثر الأدبي. تلك الاستعارات كان يستخرجها ليس من أجل صياغة ترجمة رمزية، بل ليبرز الشبكة المكونة من خلال العلاقات المتداخلة في بعضها البعض"٤٠. ولم يكن من باب الصدفة - يقول بلمان نويل- أن يتزامن نشوء التحليل النفسي مع ولادة الألسنية، كما أسسها "سوسير".

ينطلق بلمان نويل هنا من منطلق أساس، مفاده أن عمل الناقد الأدبي لا يأخذ بالحسبان إلا المؤلف الذي أصبح نصا. "فالمبدع، في واقعه، هو من شأن مؤرخي الأدب والمؤرخين حصرا حول إبداعه. تبدو وجهة مورون جلية كما تستنتج من تصريحاته الأخيرة، كي نتأكد من أن التحليل النفساني لا يؤدي إلى شرعنة كل أشكال الترحل ولنقل بوضوح استيهامات القارئ"٤١.

يبدو كتاب بلمان نويل الأخير - الحكايات واستيهاماتها- أكثر ارتباطا بموضوع القراءة. فقد حدد الهدف من الكتاب في كونه يريد أن ملاحظة "كيف تنتظم التمثلات الاستيهامية les représentations fantasmatiques في الحكايات وكيف يأخذها القارئ أو الكاتب على عاتقه"٤٢.

يؤكد الكاتب الأطروحة التي سبق أن دافع عنها في الكتابين السابقين، التي مفادها أن النص يتضمن "لا شعورا داخليا"خاصا؛ لا يختلط مع لاشعور الكاتب. لهذا فإن "لاشعور النص" يشمل كل القيم الدلالية التي يخفيها النص، ولهذه القيم قابلية للظهور عند كل قراءة متجددة. وأن الهدف من "التحليل النصي" هو أن يظهر"رغبة غير واعية وفريدة في نص متميز"لأن فرادة كل قارئ تلتحم مع كل نص، وإننا لنرغب أن نصل إليها. والذي يجعل هذا النمط من التحليل ممكنا، هو كون الخطاب يفترض مرسلا ومرسلا

---

٣٨ نفسه، ص: ١٣.

٣٩ نفسه،ص:١٠٢

٤٠ نفسه، ص: ١٠٢.

٤١ نفسه.

42 Cité par J.Y. tadie, La critique littéraire au xxe siècle, Belfond, Paris, 1987, p:149

إليه. وحتى إذا كان أحدهما غائبا أو مجهولا "يمكن الوصول إلى المعنى من جانب واحد"[43]. إن الناقد سيصل إلى "تعليل حقيقة بنية اللاشعور الذي يحرك النص، بهذا الفعل نفسه يحرك بنية لا شعوره الخاص". إن" الآلية التي يستند إليها لتعتمد على قوة الأداء التي تخترق. مثل تيار كهربائي. المعبر عنه"[44]؛ إذ ثمة صوت داخل النص يقول للقارئ:" ألا ترى، بأنك أنت الكائن هنا" رغبات الشخصيات هي رغبات القارئ"[45].

لائحة المصادر والمراجع باللغة العربية

- جان بلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، ط١: ١٩٩٦

- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة،البيضاء، ط٢: ١٩٨٥

- حميد لحمداني،النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء، ١٩٩١

- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، عدد:٢٦٧-مارس٢٠٠١.

- فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- مجموعة من المؤلفين، معجم العلوم الاجتماعية للدكتور إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الثقافة، بيروت، ط٢: ١٩٨٤

المراجع باللغة الفرنسية:

- Daniel Berges et les autres, Introduction aux méthodes critique pour l'analyse littéraire, Bordas, Paris, 1990

- J.Y. tadie, La critique littéraire au xxe siècle, Belfond, Paris, 1987

- M.Robert, Roman des origines et origines du roman, Gallimard, Paris, 1981

- S.reud, Métapsychologie, Gallimard, Paris, 1968

- T. Todorov, Qu'est ce que le structuralisme, Seuil, Paris: 1968

- T.TODOROV, Théorie du symbole, seuil,Paris, 1977

- T.TODOROV, Théorie du symbole, seuil,Paris, 1977,

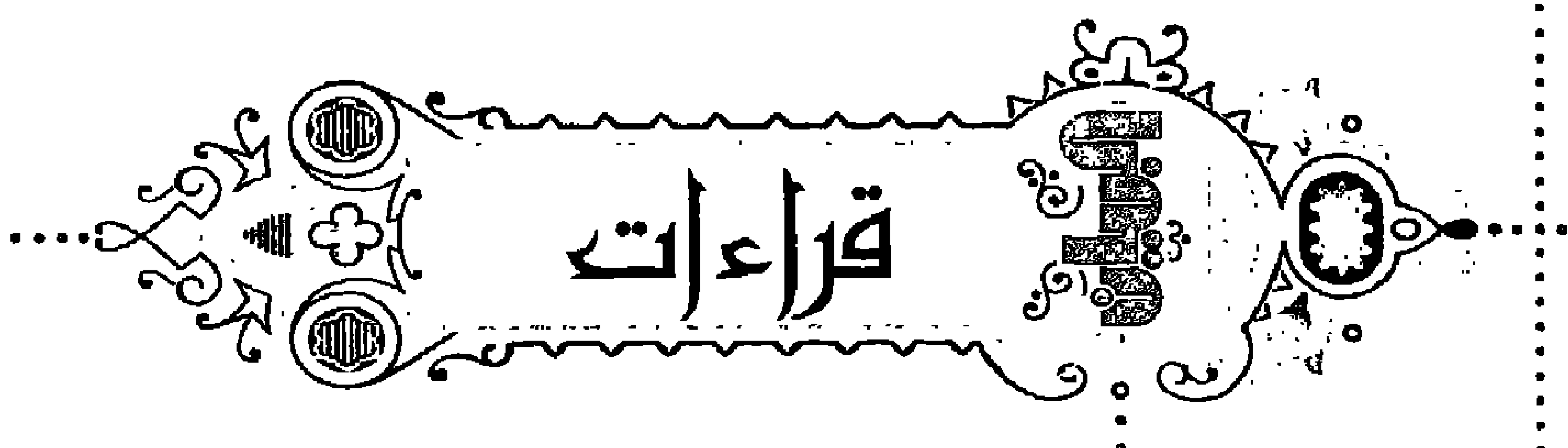
---

43 ibid,p:149

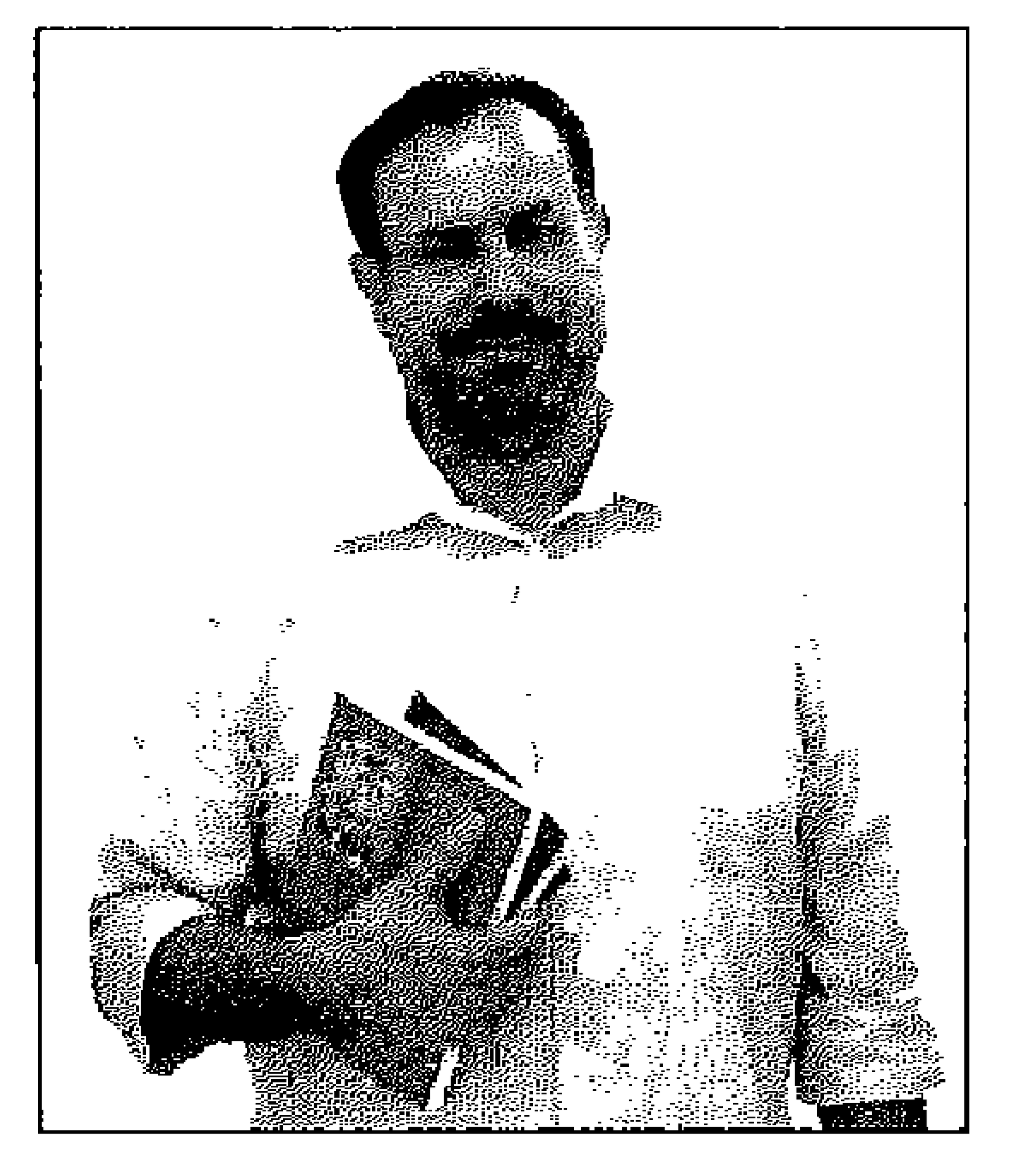
44 ibid.

45 ibid





الرواية الكويتية الحديثة
فن الكتابة خارج نسق البحر والنفط



بقلم: محمد العباس
(المملكة العربية السعودية)

ليس من المصادفة أن تخلو بعض أحدث الروايات الكويتية من أي اشتباك بالمكمن الإجتماعي، فهي غير مهمومة - من الوجهة الفنية والموضوعية- بالتوثيق، بل معاندة للطابع التسجيلي، ولذلك تبدو منسوجة بلغة مجتمعية جديدة، تم التواطؤ على تشظيها من قبل جيل مغاير لمفارقة ما كرّسته مدارات الرواية الكويتية القديمة، نتيجة تبدل المرجعيات السوسيولوجية، وتخلخل الأنساق الثقافية، وإصرار منتجيها على إبداء شيء من فردانياتهم عوضاً عن تجسيد الملاحم الجمعية، فراراً مما يسميه ألن تورين "عبء الهوية" وهذا بعض ما تغري به سوسيولوجيا الرواية، من حيث تجانس الشكل الروائي بالبنية الإجتماعية، أي بين الرواية كنوع أدبي وضرورات النزعة الفردانية في المجتمع الحديث.

النفط كنسق وارث لنسق البحر، وبما هما محركان حيويان للنظام الثقافي والإجتماعي والسياسي، لم يعد لهما ذلك الحضور أو التأثير المباشر في الفعل الروائي الكويتي الأحدث، وهو أمر يتقاطع بشكل حتمي مع إنهيار المرويات الكبرى ذات الدلالات العمومية العريضة، المجسدة لأحلام الأمة والمجتمع والوطن، لصالح السرديات الفردانية الصغيرة المحتفية بالتاريخ الشخصي وإن ظلت داخل إطار التاريخ العام، والتي تعكس النزعة الإنشقاقية بالضرورة، على اعتبار أن الرواية فعل ابداعي تعددي وإختلافي يعمل ضد كل أشكال المركزية والشمولية والإمتثالية،

فالكتابة لم تعد ضريبة يدفعها الكاتب تجاه المجتمع، حسب رولان بارت، نتيجة تحولها الدراماتيكي إلى فعل نصي يعبر به الكائن عن تحرره الثقافي.

يبدو هذا الأمر واضحاً لدرجة القطيعة في رواية هديل الحساوي " المرآة - مسيرة الشمس " حيث تتخلى عن التماس مع ملاحم " النواخذة " الذين كانوا محل تمجيد فوزية الشويش حيث روت عوالمهم وأهدتهم روايتها باعتبارهم " أسطورة الخليج " لصالح حكماء أسطوريين ذوي ملامح معرفية وحياتية كونية كسقراط وأرسطو وأثينا، إذ تفصح من خلال وعيها الروائي الجديد عن ذات تعيد تموضعها داخل مدار (كتابي/حياتي) مغاير، أوسع ربما من المعتاد، فيه من التحول الإجتماعي التاريخي ما يحرّض تلك الذات على مفارقة أو هدم أحادية المرجع، والرغبة الأكيدة في إحداث حالة كتابية مضادة من التنوع والتعدد المؤسس على الفرادة والإستجابة إلى نداءات الذات لا إملاءات الجماعة، كما أكدت ذلك على لسان منيرفا " إن الكتابة لا تكون مجزية إلا بعد البحث



هديل الحساوي

في الذات، البحث داخل الذات ".

وبعد الإهتداء إلى ذاتها كتبت من خلال شبيهتها " وافقت الفتاة التي تشبهني على الكلام وقالت: اسمعي ما يقوله لك صوت النقش على يدك... الصادر من عمقك ".

ومن ذات المنطلق نأى سعد الجوير أيضاً عن المعطى من الفضاءات، باجتراح زيارة أسطورية إلى " باربار " ليروي ما حدث تحت الأرض وليس ما يُرى ويُلمس ويُعاش الآن في الروايات الجديدة، الأرض لا تنادي أهلها، والأبطال لا يقتلهم الحنين إلى الماضي، ولا يغتال البحر أفراحهم بعودة أحبائهم، بل ولا يشعرون بأي أزمة روحية قبالة جناية " النفط " إذ لا يبدو أن الروائيين الكويتيين الجدد معنيين بتحميله مسؤولية خلق ظواهر الإغتراب الإجتماعي، وإحداث الهوة بين النظامين الحياتيين القديم والجديد، حتى النساء لا يدافعن عن حقوق إجتماعية مهدورة بقدر ما يواجهن مآزق شعورية ذاتية صغيرة، فهم أبناء العولمة، الممسوسين بشروط الكوننة الثقافية، الذين قرروا التمرد - بوعي أو لا وعي - على قدسية الحاضن الإجتماعي.



بثينة العيسى تحاول في " عروس المطر " الإطلالة على سحرية الماضي من خلال أبله " حصة " إلا أنها لا تستمد مقومات تلك الشخصية من استيهاماتها، بل من حواضنها ووقائعها المادية، لإختبار ما أريد لها أن تستودعه في لا وعيها، على العكس مما فعلته ليلى العثمان في " وسميّة تخرج من البحر " التي عادلت شخصيتها بعفة وجمالية الزمن الآفل، كما يتمثل في البحر الذي اعتبرته " مخبأ الأسماك والودع والأسرار والأغنيات الراحلة " ولذلك تعلن خيبتها بنبرة احتجاجية لا تخلو من النقد".

فوقها، بما يعني الإرتداد القصدي والواعي في عمق التاريخ الذي لا يخلو من دلالات الإنقطاع عن الحاضر وتأكيد الإسقاطات في آن، أو استقراء جانب من الراهن من خلال الماضي، حيث يصاحب إله (الأبسو) سيد الأغوار السحيقة وحاكم المياه الأرضية. وبموجب تلك الصحبة المتخيلة روي حكاية " إنكي " الذي منح دلمون الحياة، فيما يبدو انصرافاً معلناً عن المتداول من المضامين، وانقلاباً فنياً مقصوداً على تقاليد السرد المكّرسة، حيث أسفر بكتابته عن ذات رافضة لإعادة إنتاج ما تلقنته، ومعاندة لفعل الاستنساخ الكتابي بفعل سردي غرائبي فيه من الرغبة على إعلان الاستقلال التعبيري، وتحدي السائد بأدوات ولغة تعكس الرغبة في الإنزياح وتؤكدها، أي الإصرار على الكتابة النوعية المختلفة

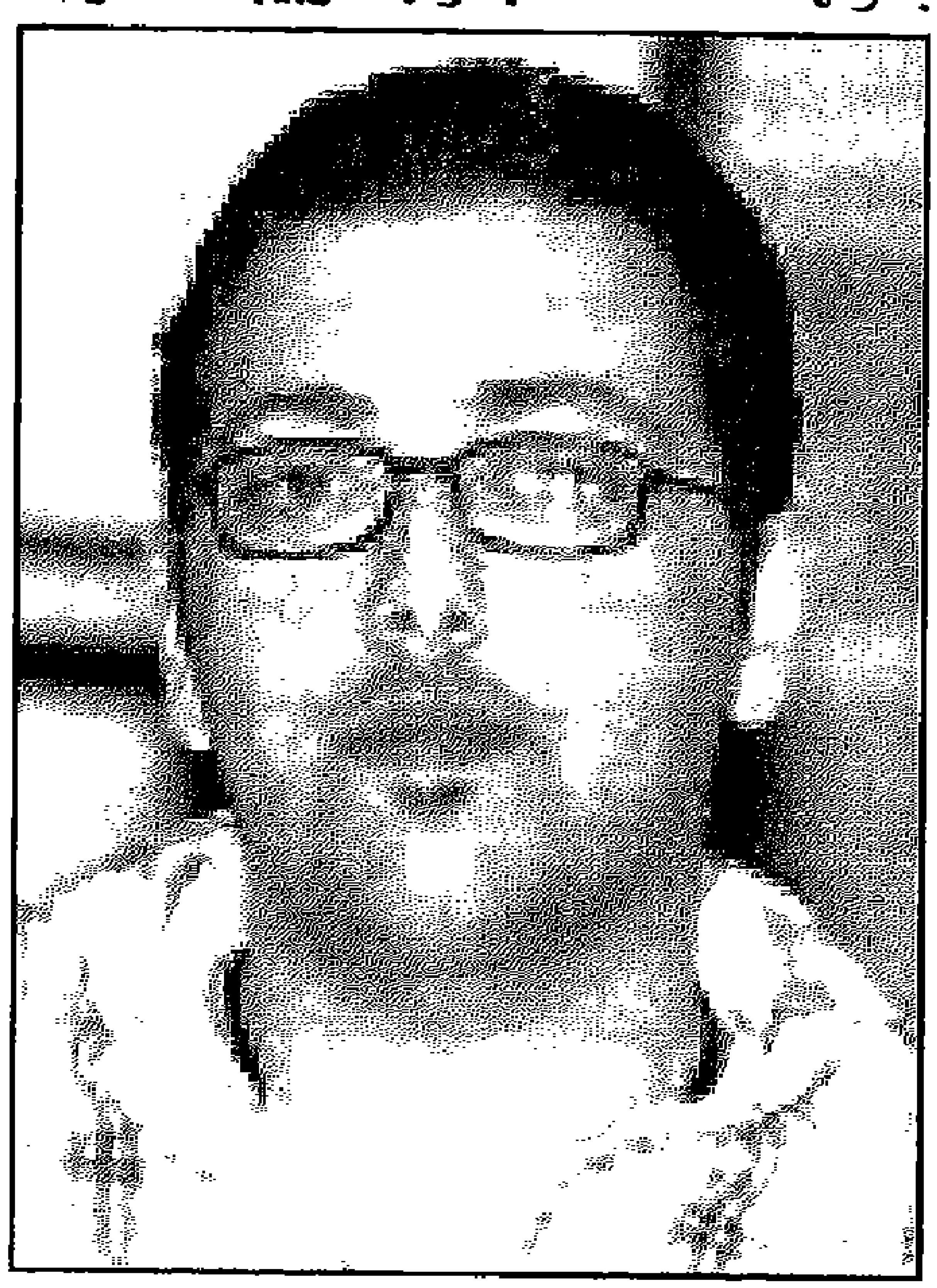
كما جاء على لسان بطله " أزعم أنني لن أكتب سوى ما يستحق! ".

أما بثينة العيسى فإذ تحاول في " روس المطر " الإطلالة على سحرية الماضي من خلال أبله " حصة " إلا أنها لا تسمتد مقومات تلك الشخصية من استيهاماتها، بل من حواضنها ووقائعها المادية، لإختبار ما أريد لها أن تستودعه في لا وعيها، على العكس مما فعلته ليلى العثمان في " وسميّة تخرج من البحر " التي عادلت شخصيتها بعفة وجمالية الزمن الآفل، كما يتمثل في البحر، الذي اعتبرته " مخبأ الأسماك والودع والأسرار والأغنيات الراحلة " ولذلك تعلن خيبتها بنبرة احتجاجية لا تخلو من النقد " أبله حصة غشاشة، تكذب، تكذب حول كل شيء، تستخدمني لتدعم دجلها بغبائي، إنها عادية، مجرد



بثينة العيسى

عادية، مجرد أخرى من الحشد العاديّ الذي أنا منه وأصبّ فيه وأذوبُ فيه و.. لم يكن هناك صندوق أسرارٌ، لم تكن رائحة غرفتها جميلة، لم تكن هناك كائنات تعطس في قاع الكأس، لم يكن هناك أحلامٌ تتحرك بأجسادِ حيوانات أليفة، لم يكن هناك بساطَ سحريٍ ولا وسادة سحرية ولا عصا سحرية.. ولا حتى جورب سحري، لم يكن هناك سحر، لا شيء، إنها مجرد عادية، تكرّس فينا اليقين بكونها أخرى، بكونها مختلفة، بكونها ربيبة الكونية



سعد الجوير

التي يبارك العالم خطوها ".

تلك كانت الحافة التي اكتشفت عندها وهم الأصالة التكوينية للماضي، وربما اقتربت من هاجس وجودي أكثر قلقاً يتمثل في كون الهوية حركة من حركات التموضع والتبدل المستمر، وأنها ليست مجرد معطى على درجة من الثبات والتحجر، بل يمكن حتى تداولها من منطلق " الإختلاق " بتعبير ادوارد سعيد، أي التعاطي معها كصيغة ثقافية قابلة للانتاج المستمر وليس كجوهرانية ثابتة أو كانتاج تاريخي يستحيل المساس به أو تهميشه، وعليه قررت أن تكتب من داخل لحظتها، وعمن يشبهها، لا عن " آخر " بموضعها في أخدوعات رومانسية، كما عكست ذلك الإنكشاف عبارتها التساؤلية " لو كتبتُ قصة أسامة، لو كنتُ أسامة؟ " وهو ما يعني رغبتها الواعية باستدعاء ذاتها عبر الكتابة للتعبير عن ذاتها بالنظر إلى ما تحمله التوأمة من دلالة تؤكد على أحوال الشبه حد التطابق، فذلك النمط من الكتابة الصادقة وحده الكفيل بإضفاء الطمأنية على روحها، ومصالحتها مع عالمها. الأمر الذي يفسر أيضاً إصرارها على تحميل أبطالها عبارات وثيقة الصلة بوعيها

ما تبدو عليه هديل الحساوي من اغتراب وانفصال عن الجمعي ومحاولة كتابة رواية أشبه بالملحمة الفردية في " المرآة - مسيرة الشمس " فيكتشف أمام كثرة طرقها على مفردة " جميعاً " وتساؤلها أو انهمامها الصريح بالمجموع " جميعاً، من هم (الـ .. جميعاً !؟) ... ثم إنني فعلاً أريد أن أصل إليهم (الـ جميعاً). أو هذا ما ينم عنه لا شعور الرواية.



الكتابي الرافض للتدوين والتسجيل كاحتجاج أسماء مثلاً " بس أنا ودّي .. أعيش الكتابة .. كـ .. اكتشاف ، مو .. مو تقر.. تقرير ! ".

هكذا يبدو الأمر ظاهرياً، حين تأمل حس التفردن الطاغي في بعض الكتابات الروائية الحديثة، وإن كانت لا ترقى إلى مستوى الوعي والتعبير عن دستور الحرية الفردية، ففي هذا الإنتحاء عن الجذور ضرب من الرهاب، أو الجهل ربما بالمكّون المكاني، ويعني فيما يعنيه الإنصراف القصدي عن تجسيد أي شكل من أشكال الهوية، إذ لا شيء يوحي بالمكانية كما زعزع قدسية تقاليد الإفراط في تعداد مآثرها ناصر الظفيري في " سماء مقلوبة ". وحيث لا تتوفر في المنجز إلا إشارات دلالية ضامرة تحيل إلى ذات المرجعيات المعهودة، فلا " ظل الشمس " ولا " رائحة البحر " التي أراد طالب الرفاعي تعفير أجساد أبطاله بها، حتى عناوين ومضامين الروايات ذاتها لا تحمل أي ملمح من ملامح وطقوس وعادات مجتمع ما قبل النفط كما سجلها وليد الرجيب في " بدرية " بما يعني الهروب من صيغة الرواية البلزاكية المتخمة بموضوعات وأوصاف بالغة الدقة لعالم مادي يتجاوز حضوره كمساكن وملابس وأثاث المهمة الديكوراتية ليكون صنو الانسان نفسه.

في الروايات الجديدة، الأرض لا تنادي أهلها، والأبطال لا يقتلهم الحنين إلى الماضي، ولا يغتال البحر أفراحهم بعودة أحبائهم، بل ولا يشعرون بأي أزمة روحية قبالة جناية " النفط " إذ لا يبدو أن الروائيين الكويتيين الجدد معنيين بتحميله مسؤولية خلق ظواهر الإغتراب الإجتماعي، وإحداث الهوة بين النظامين الحياتيين القديم والجديد، حتى النساء لا يدافعن عن حقوق إجتماعية مهدورة بقدر ما يواجهن مآزق شعورية ذاتية صغيرة، فهم أبناء العولمة، المسوسين بشروط الكونية الثقافية، الذين قرروا التمرد - بوعي أو لا وعي - على قدسية الحاضن الإجتماعي، والكتابة خارج قوسي النفط والبحر كما تنم عن ذلك جملة من العلامات الصريحة والمضمرة في مجمل المنجز الروائي.

مشهد " ابراهيم العود " المسجى في فراشه وسط الحوش الكبير، وهو يرتل وصاياه بصوت واهن يحمل بصيرة المعرفة وجلال الحكمة، كما رسمت تراجيديا نهايته فوزية الشويش " النوخذة القدير، صوت العبقرية التي لا تدرك سرها عظمة الماء وبساطة الجد الأول " لم يكن سوى الإعلان الأخير عن نهاية زمن البحر وبداية عصر النفط، وربما بداية الكتابة عن " المابعد " أي التأسيس لكتابة مهمومة بقضايا مرحلة يعادلها سعد الجوير

بالراهن أو ما يسميه " زمن ما بعد العثور على كنز القاع " حال أباح له " إنكي " فعل الكتابة فامتثل له وكتب " أخرجت رزمة أوراقي التي تتعدى العشرين عداً، وأخرجت قلم رصاص، وممحاة، ووضعتها على طاولة حديدية أمامي ". وحيث تكلم أرسطو فكتبت هديل الحساوي " "جيد جداً، الكتابة فعل جيد جداً، بما أنني معك، سأستلقي و أحدثك فانسخي ما أقول ".

ثمة ذات روائية جديدة إذاً أدركت أن الرواية جنس أدبي تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها والذي يتمثل أولاً وقبل كل شيء بالذات الإنسانية الحرة التي تخلّف وراءها شيئاً فشيئاً زمن الكليات المغلقة لتدخل زمن الخصوصيات المفتوحة، كما يحلل فيصل دراج مقولة ليوتار عربياً في " نظرية الرواية والرواية العربية ". وهي ذات تعي بالتأكيد حقيقة التحول التاريخي، وتحاول التعبير عنه بشكل كتابي شديد الوضوح والإختلاف. كتابة من داخل اللحظة وليس عنها، حيث ترفض استنساخ القوالب والموضوعات الجاهزة، ولا تقر الرؤية الاعتباطية للموروث التي تشكل بموجبها المخيال الاجتماعي، معلنة عن رغبتها في حضور مستقل وباحث عن مرجعية سوسيولوجية وثيقة التماس براهنها، الأمر الذي يفسر انجذابها لمدارات أكثر اتساعاً لإختبار الواقع الموضوعي بجدليات مبرّأة من سلطة الذاكرة الدلالية، ومتخففة من سطوة الطابع الأيدلوجي، حيث تتحقق الثقافة بمعناها الحديث في مجتمع جديد يدرك حقه في الوجود، ويجهد لإنجاز لغة مجتمعية لا مراتب فيها.

ربما لهذا السبب بالتحديد تنبث صرخة - واعية أو لا واعية - من " باربار " إحتجاجاً على " أن يكون الشخص مذعناً لدورة الزمن " وإن كان هنالك مسلّمة عميقة داخل السرد بأن الزمن شرط لوجود الذات. أما محل الإحتجاج فيتجه ضد ما تم تكريسه من الصيغ الماضوية، حيث كان هو الملاذ الذي يستعيض به الروائيون الكويتيون عن راهنهم، كما يبدو ذلك واضحاً من اللذة التي تجدها ليلى العثمان، ووليد الرجيب، وفوزية الشويش في تعداد مآثر الماضي المادية والروحية، واستدعاء ما يسميه دولوز " الطبيعات الميتة " فكل المهملات الحياتية المهجورة، المحقونة داخل السرد، ليست مجرد علامات مرئية تحيل إلى عفة زمن آفل، ولكنها مكونات محسوسة يعتقد الروائيون بفاعليتها، واختزانها لطاقة روحية ومادية، وقدرة إيحائية للإخبار عن الكيفية التي عاش بها الأسلاف.

هكذا تعاطى الوعي الروائي آنذاك مع متعلقات الحياة لتشكيل عالم متماسك تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها،



بتحليل ادوارد سعيد، وهو أمر تفاداه سعد الجوير بحيلة سردية تعتمد على خلط الأزمنة ومداخلتها بشكل استقرائي، وعاندته بثينة العيسى بما يشبه التأزم لتعيش وتكتب لحظتها هي لا لحظة الآخرين كما يتوضح ذلك في حيرتها " كيف أطردُ الزمن من وعيي؟ كيف أخرج إحساسي من الزمن ؟ " فيما قررت هديل الحساوي بعد أن " اكتشفت أن الشجاعة تكون في كسر الواقع المألوف " تهريب بطلتها من أكذوبة " القرية الآمنة " رافضة كل النصائح والوصايا التعقيمية لتعرف ما يخبئ العالم خلف جدار القرية وتكتشف إثر رحلتها المعراجية إنها تخالفهم كما تنم عن ذلك عبارتها الإشراقية " رأيت أني لا أشبه هؤلاء، عرفت أني لست منهم و أنهم ليسوا مني. أنني مختلفة و أملك سراً سيظهر".

تلك هي الذات الجديدة المحمولة على حس فرداني صريح كما عادلتها بثينة العيسى بزهرة التيوليب الحمراء كرمز للفرادة، أما " الأنا التاريخية " بكل تفاصيلها الفلكلورية كما كان يتم تقديمها كصورة تسجيلية معادلة للذكرى الخالصة بتحليل برجسون، فقد كانت دليلاً على خوف مستبطن من الحداثة، وقد أريد بها من خلال الوعي الروائي القديم الإبقاء على حيوية وإشعاع الماضي، والتأكيد عبر كثافة شريط الصور المحتشدة في الأعمال الروائية على كثافة الحياة وحركيتها وعفتها، أي التعاطي مع الذاكرة بأقصى وساعاتها وأعماقها لتحفيز الذات واستنهاض شعورها داخل الزمن وإن افتقر ذلك الشكل الزمني إلى صيغة التعاقبات أو الآنات الحاضرة، بمعنى التأكيد على وجود " مروية كبرى " وثيقة الصلة بالتاريخي والإجتماعي.

وقد ظلت تلك المضخة مؤثرة وساطيةً حتى على السرودات الحديثة، فالذات الروائية الكويتية الأحدث لم تتسلخ تماماً مما تسلل إليها من تلك المروية ولا من أبعادها المادية والمعنوية التي صارت تكتسب أهميتها كلما تعرض الفرد لخطر يهدد مغزى وجوده، وهو الأمر الذي يفسر تفشي نبرات رثاء الوطن والأرض والبحر في الأعمال الروائية القديمة، مقابل امتلاء الأعمال الحديثة بالرحلات المعراجية الفردية تأكيداً للأنا كما قررته بطلة " المرآة – مسيرة الشمس " من خلال عبارتها الفارطة في الأنوية " استيقظت وآخر جملة تكرر نفسها في ذهني: بك تنقذين نفسك ". أو ربما رثاءً للذات كما يتبين ذلك في عبارات عروس المطر " إن مشكلتي ببساطة هي أنني أنا (فرد) ... وكأن كل شيء يتحرك في هذا العالم إلا أنا! ... الأمر مخزٍ للخبزةِ المتعفنة ، لي أنا ".

ثمة حيل سردية أخرى إذاً للعودة إلى

زمن الحكاية، فالإحتفاء بالانتصابات المادية للموروث والمغالاة في تكثير الدوال الماضوية تصده بثينة العيسى في " عروس المطر " بإفراط في " تلهيج الحوار " الذي يعمل بمثابة صمام أمان روحي للذات التائهة، وهو ما يعني وعيها القصدي باستخدام اللغة كمركب بنيوي وليس مجرد قشرة قولية، إذ تعوّل عليه كثيراً في البنية الدلالية للنص، افتراقاً عن الروايات التي تستعرض الموروث بشكل وصفي أو متحفي، كما يشير ذلك الإتكاء على المكوّن البيئي للغة أيضاً إلى التصاق مقصود بالحاضن الإجتماعي للبقاء على تماس بأصالة المروية الكبرى، بدليل تأففها من أبله " حصة " التي ينفضح زيفها من خلال تقعرها اللغوي " ما أن انطلقت تتحدث بالفصحى، حتى شعرت بأننا لا ننتمي إلى المكان، أو الزمن أو .. لا ننتمي إلا لأحلامنا ".

أما ما تبدو عليه هديل الحساوي من اغتراب وانفصال عن الجمعي ومحاولة كتابة رواية أشبه بالملحمة الفردية في " المرآة – مسيرة الشمس " فينكشف أمام كثرة طرقها على مفردة " جميعاً " وتساؤلها أو انهمامها الصريح بالمجموع " جميعاً، من هم (الـ .. جميعاً ؟!) ... ثم إنني فعلاً أريد أن أصل إليهم (الـ جميعاً). أو هذا ما ينم عنه لا شعور الرواية. على اعتبار أن السرد فعل فلسفي على درجة من التواشج بالإجتماعي، وهي أي الرواية – بتصور فيصل دراج " تتعامل مع إنسان محدد الإسم جاء من الناس وينتمي اليهم وبحث عن مصيره مفرداً أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلسون من فرديته شيئاً " وهو الأمر المؤكد عندها كخلاص فردي يمكن أن ينطبع أثره على الآخرين، أو هذا ما أرادته تلك الذات العارفة كما يتأكد في صراحة عبارتها الوسواسية إزاء المجتمع وقلق تشكلها كذات غير مجتمعية " ما هو الواجب، تركت قريتي لأقوم بواجبي تجاه الناس ".

سعد الجوير أيضاً لا يغادر راهنه تماماً كما قد يبدو من خلال تعاطيه مع خام المادة التاريخية، حيث يحدث تماسه مع ذات المكمن في " باربار " ولكن ليس من خلال التغني بمتعلقات البحر، إنما بقراءة حفرية في " البحر السفلي " الاسم القديم للخليج العربي، إذ لا يمل من التطواف بروح نوستالوجية معذّبة حول المكان (دلمون) التي تعني حسب تقصيه التاريخي كل الأرض الموازية للساحل الشرقي من شبه الجزيرة العربية، أي حيث وقف على الشاطئ إلى جانب " إنكي " الذي أطلق عبارة هو الآخر لا تخلو من الحنين " على هذه البقعة من الأرض وضع كلكامش خطوته الأولى " فهنا توارث أبناء الخليج العربي مبادئ الغوص من أول كائن بشري غاص إلى قاع البحر بحثاً عن عشبة الخلود " أنظر إلى الطريقة التي اتبعها بإيحاء منا في الغوص إلى نبتة الحياة في قاع البحر. كلكامش هذا استنشق كمية كبيرة من الهواء وغاص بواسطة ثقل وُضع في قدميه سحبه إلى الأسفل وعندما استقر في القاع



فك الثقل وراح يبحث عن العشبة وبعد أن وجدها عاد نحو الأعلى خارجاً من الماء. هذه الطريقة هي ذات الطريقة التي كان أهل الخليج يستخدمونها قبل زمن قصير من زمنكم الآن، وقد علمناها كلكامش عن طريق أوتنابشتي " .

تلك هي حيّلهم السردية، أو ممراتهم السرية التي يتسللون من خلالها لحكاية الأسلاف، ولكن ليس من أجل تحنيط الماضي، وتحويل الرواية إلى متحف للموروث، إنما بنزعة نقدية ودودة لتفكيك المروية الكبرى التي أرادت الإبقاء على الإنسان الكويتي في الإخدوعات الرومانسية، وتمكيثه في ملامح التجانس وأحادية الهوية المستقرة، فثمة احتجاج يتخذ أشكالاً مبطّنة ومعلنة أحياناً على الهوية التي تم الاستيلاء عليها من قبل النخبة كمحل اجتماعي، حيث تبدو الرغبة واضحة عند بثينة العيسى للكتابة " من " داخل لحظتها لا " عن " لحظة الآخرين، وتتجرأ لفضح الهوام الذي تمثله أبله حصة كما يتبين في غضبة عباراتها التقويضية " من غير المريح أن يدخل شخصٌ غرفتها ليكتشف (عاديّتها). مزعج أن تتقلص المسافة الفاصلة بينها وبين الآخر، والغموض الذي تسبغه على كل ما يخصها لأجل أن تظل جديرة بالاحترام ".

ومن خلال تضمين التاريخ الشخصي داخل التاريخ العام، ترسم هديل الحساوي ذلك الخيار على شفتي بطلتها " أريد حربي وانتصاري الخاص بعيداً عن انتصاراتهم، قصتي الخاصة، أسطورتي أنا، تاريخي أنا " فهي أيضاً تكتب من الداخل، من الأقاصي، كما تفصح عن ذلك لوغوسية كلماتها الشعرية الخالقة " نكتب على أجسادنا بالمباضع، كتب مفتوحة متحركة سنكون و نقرأ، نكتب داخل النساء، فالكلمة تولد منهن " . ويبدو أنها بقدر ما تبدي إعتناءً بالحكي، إلا أنها أكثر إنهماماً بالبعد المعرفي، فهذه هي بعض انحيازاتها لتقويض السرديات شبه الرسمية، حيث الذات هي عصب السرد، وإذ تمتلك الجرأة والوعي بأهمية مناقدة المجتمع والذات كما يبدو ذلك في عبارتها الصادمة " سقراط أيها الحبيب، لم يصدقك أحد عندما قلت: احذروا، لا تصبغوا مراياكم باللون الأسود، فستندمون إذا انقطع الغيث. لم يصدقوا أن خداعهم و فسقهم سيطحن مرآة أنفسهم و يحول الزجاج المطحون لسم يسري في أوردتهم. قلت لي: (اعرف نفسك) جملة تعني مرآة ذاتك ".

لا يخلو الأمر من تقنّع وتمويه واستعارة وحيرة أيضاً يستشعرها الروائيون الجدد كضرورات سردية لاختبار أنواتهم المفترض تأملها من أبعاد ومساقط ومسافات مختلفة لإضفاء شيء من الديناميكية في رؤية الواقع فسعد الجوير - مثلاً - لا يحضر كبطل ذي ملامح كويتية، بقدر ما ينسرد من خلال " آخر " اختراقي لطبوغرافيا المكان والشعور المتأتي من الإقامة فيه، وذلك باعتماده خدعة بيراندلو في مسرحية ست شخصيات

تبحث عن مؤلف، فسعد يتم تمثيله من قبل شخص آخر، أو بمعنى أدق الإيهام بتمثيل ذلك الشخص، حيث السارد الذي يحاول إثبات حضوره وغيابة في النص شخصية شخص غائب يبالغ في الإيهام، وذلك ضرب من التواري الذي يشبه لعبة الحضور داخل الغياب عند ابن عربي، كما تتمثله بثينة العيسى أيضاً في كتابتها المموهة عن أبله حصة " سيصبح غيابي فيه بطولة ... أريد أن أشعر بي في غيابي ... لن أحضر في النص، أي شيء إلا أن يطفو وجهي المهرج أمام قارئ حذق ... لن أظهر، ستظهر هي فقط، ستظهرني من خلالها ... أريد هذا النوع النبيل من الغياب " أو هو التلاشي الذي يضفي على الذات حضوراً تأثيرياً كما عبّرت عن برازخه هديل الحساوي " ستعبرين ثلاث مراحل، لحظة التوحد مع الذات ... لحظة فناء الذات ... لحظة اللا ذات ".

إذاً، كتابتهم منبثة من داخل الأشياء، وبأدوات مشحوذة معرفياً، ومرئية من منظور " الآخر " وهذه دلالات حداثية تخترق الذاكرة الاحتياطية المشتركة للجماعات وتربك نظام التمويهات، كما تعيد تموضع الذات على خط الزمن، بما تحمله من بذرة التشكيك في فاعلية المرويات القديمة وقدرتها على قراءة التاريخ وتفسيره، حيث يعيد سعد الجوير التموضع قبالة الموروث التاريخي ليخلد تاريخ الغوص بإحالة تمثال رجل نحاسي صغير الحجم معمول بدقة وتقنية عالية إلى رجل أسطوري علّم أحفاده إخراج كنوز القاع، ولهذا السبب هم اليوم في بحبوحة معاشية، فيما يبدو إقراراً بالمديونية للأسلاف، ومحاولة لمغايرة النظرة في مسألة تلقي المروية " هل يا ترى ثمة علاقة بين ما تلوث وما رأيت؟ هذا احتمال لم أستبعده بعد، ومر بخاطري، لو أنني تشجعت مرة أخرى وحزمت أمري على رؤيته من جديد، سأحاول القراءة مرة أخرى " تماماً كما تتمثله بطلة هديل الحساوي بمراودات حفرية تحدث شروخاً في قدسية المروية " الاختلاف يأتي فقط في سير الحكاية، لكن حكاية الموت بالماء ثابتة. ما حدث ليس عليه أن يقرأ كما حدث؟ " على اعتبار أن تجديد التلقي بتعبير ياوس، إن هو إلا محاولة لتجديد شكل استقبال الحياة وتاريخ الآداب، أو إعادة تشكيل أفق إنتظار، مغاير ومتجدد بالضرورة.

هكذا ضاقت هديل الحساوي بهوامات المروية الكبرى، وصارت تبحث لبطلتها عن مدار أوسع، وأكثر إقناعاً " ما أن أحاول النوم حتى أرى نفسي وقد غمرت في لجة عميقة و صوت جهوري لا أعرف مصدره يكرر جملة واحدة يتكرر صداها في المكان: كبرت و المكان بدأ يصغر " ولهذا السبب بالتحديد تصاعد عندها الحنين لمغادرته " كل ذرة فيَّ تحلم و ترغب بالبدء من جديد بعيدا عن الوصاية ". أما بثينة العيسى فقد أفصحت بمنتهى الوعي عن خيبتها في الجوانب الرومانسية من المروية، وعدم طمأنيتها إزاء



الماضي كما تمثل في انتباهة بطلتها على كابوس ما احتاطت له " رأيتُ، في تمام يقظتي، أن عليّ أن أبذر الأرض، وأنَ أرض وطني ليست خضراء كما يجب ". ولكنها لا تريد الوصول إلى الكارثة فالأسوأ، حسب تعبير بطلتها " أن تعيش خائباً، أن تعيش عاجزاً عن تبرير خيبتك ".

على إيقاع تلك الصدمة تشكلت ملامح بطلتها، فعروس المطر " أسماء " لا تستطعم " الباجلاء " ولا تسترخي في " الليوان " ولا يحتمل جسدها خشونة " المدّة " ولا تطيق التكفن في " البخنق " ولا تترنح على آهات " اليامال ". إنها ذات معولمة ترتاد مكدونالدز، وتلعب بباربي، وتختزن ذاكرتها شخصيات كارتونية، وتتلذذ بالبوظة، والبسكويت، ورقائق الشيبس المتكسرة، وتستمع لمحطات الاف ام، وربما لا تحب رائحة البحر مثل زوجة ابن مريوم الدلالة الهائم بوسميّة. أما مؤلفتها بثينة العيسى كساردة وروائية فمنقطعة عن حكمة الأسلاف ومتقاطعة في الآن نفسه مع أبوات من عوالم معرفية وجمالية وحياتية مغايرة فهي تقرأ " نيتشة " وتذيب أفورزماته (مقولاته) المتعالية في النص، بعد تخفيف وطأتها الفلسفية واسباغ شيئ من مزاجها الخاص عليها، تماماً كما تلهج هديل الحساوي بشذرات ابن عربي، ويتتلمذ سعد الجوير على مأثورات البير كامو العبثية.

إذاً، المروية أخذت صفة الواقع. وهذا الواقع الذي تصفه بثينة العيسى بالعالم السريع جداً صارت " تتداخل فيه الماهيات في فوضى مقدسة ومدنّسة ". وربما لهذا السبب قررت هديل الحساوي بعد اكتشاف بطلتها " مدى رمادية هذا العالم " الفرار ببطلتها التي ليست أكثر من صورة تصفيحية لذاتها إلى مكان/أفق آخر " قبلت الرحلة على أمل التغيير وترك المكان. ما عدت أتحمل التواجد فيه " فهذا الواقع آخذ في الانحطاط، وعندما يحدث ذلك التدهور حسب لوسيان غولدمان، يتحالف الواقع مع الأساطير، خصوصاً تلك المتولّدة من العقل، وعليه يقام ببطءٍ تمثالٍ القدرية القديم، فيما يبدو هروباً مدبّراً من الواقع إلى ما يشبهه أو ما يمكن أن يعبّر عنه سردياً، وذلك هو ما يفسر كيف دخلت بثينة العيسى غرفة " مليئة بالرّبات السومريات والبابليات واليونانيات، كانت في الغرفة إنانا وننخورساغ وعشتار وأرشكيغال وأثينا وبيرسفوني وأفروديت " كما يكشف أيضاً عن سر مصاحبة سعد الجوير لإنكي أنكيدو وكلكامش، ويبرر أيضاً الكيفية والجدوى التي ابتكرت بموجبها هديل الحساوي مكاناً أسطورياً جديداً " داليوب " لتجادل منيرفا وزيوس وأبولو وفينوس وهيراقليطس وأكاسيا وثيوفيليا، ... وهكذا.

باستدعائها القصدي والواعي لتلك الأسماء والخصائص والرموز، قد تبدو هذه النصوص مهجوسة بالتعالم، وإن كانت مسكونة بشيء من ذلك الهوس، إلا أن ذلك التماس المكثف يشير إلى أنها مستزرعة ومنتجة من قبل ذوات

راغبة في التعلّم حد الإنقياد للآخر، باستجلابة من التاريخ أو من تعاليات المعرفة المجردة، وأحياناً إبداء الحاجة العاطفية والشعورية له، كما تعبر عن ذلك التأهب بطلة هديل الحساوي " أنا الآن مستعدة للإنصات للحق و الفضيلة حتى في أقوال الآخرين ". أو كما تعلن عن ذلك " عروس المطر " بصراحة لفظية " الآخر دائما هو الطريق ". وفي لحظة من لحظات الحيرة واليأس ترتد تلك الذوات المتكلمة لتبحث عن الآخر من داخلها بكثرة الطرق على المرآوية، كما تفلسف بثينة العيسى خيبتة بطلتها " ما أعرفه أنني سأكون المرآة، سأكون الآخر " أو كما تهتدي بطلة هديل الحساوي بنداءاتها الجوانية " المرآة التي ستعكس صورتك، ستعكس الآخر فيك ... أنا الآخر الذي يسكن داخلك، أدلك على الطريق، فاتبعيه ".

قد تختزن هذه المنتجات الروائية شيئاً من ملامح الصراع بين الأجيال الكتابية، وبعض المراودات - اللا واعية - لقتل الأب ربما. ولا تخلو بالتأكيد من حيل اللعبة اللغوية، أو الإيهام بالتجاوز، فيما هي في بعض جوانبها مجرد لعبة وعي شكلانية، وتستمد بعض انحيازاتها الفنية والمضمونية من دوائر الآخر بل أطيافه، ولكنها بالمقابل تتقاطع مع رؤية لوكاتش في بحث الذات الروائية عن قيم أصيلة في عالم منحط. وبالتأكيد تختزن إشارات جوهرية تدل على التحول ومن ورائها ذوات تعي وتشعر بالتحول، ولو فرغت رواية " باربار " من بناها الدلالية فلن تكون أكثر من حكاية يراد بها " الإمتاع والمؤانسة " كما أسس لها سعد الجوير، وإذا لم يتم التماس الحفري والواعي مع البنى العميقة لرواية بثينة العيسى " عروس المطر " فلن تكون سوى فضفضة لا واعية لذات نزقة ومصدومة قبالة سرعة التحولات، وهكذا ستغدو رواية " المرآة - مسيرة الشمس " لهديل الحساوي مجرد تمارين فلسفية لذات صغيرة تحاول أن تتعالم لتعويض عجزها التكويني عن النمو، ولكن القراءة التأويلية لما هو مخبوء وراء ملفوظات هذه النصوص تكشف بالفعل عن دلالات كتابة جديدة، أو وعي روائي مختلف يجهد من أجل مرجعية سوسيولوجية مغايرة، منبثقة من راهنه، ورافضة لسطوة الحقل الثقافي التلقيني المسيطر بكل اشتراطاته الروحية والمادية، من خلال وظيفة وهوية سردية تتعامل مع التاريخ الإجتماعي كمادة خام، يمكن مقاربته بوعي لغوي قابل للتعدد والتأويل إلى أقصاه.

الرواية هي فن التلفت إلى الوراء، حسب ميلان كونديرا، بمعنى أنها طريقة وليس مجرد رغبة أو حنين. وعليه فإن العودة للخلف ليست ممكنة بعد الآن، حسب تعبير هديل الحساوي أو هذه هي النتيجة التي تتوصل إليها بطلتها، ولكن الكتابة الأحدث تعتمد الإرتداد الواعي بالذات للوراء، بحيث تمحو ما تريد وتموضع وعيها حيث تريد، وعلى اعتبار أن الكتابة في واحدة من أهم

دلالاتها هي نشاط في حيز القراءة أصلاً، بتحليل رولان بارت، وعليه فإن " الفتاة التي ستولد من جديد " في رواية " المرآة - مسيرة الشمس " مسألة تنطبق على هديل الحساوي أكثر من بطلة الرواية. وعندما تكتب عبارة مثل " طقس تحولك قد تم، و هذا العالم الجديد أنت " فهي إنما تشير إلى إنغسالها من استيهامات الماضي، كما تؤكد ذلك بعبارتها " أقف أمام نفسي أراقب عاداتي القديمة، أراقب حركاتي، سكناتي، بحثي و شقائي و سعادتي ". وذلك نتيجة طبيعية لاقتناعها بأن الذات هي محراب الإنسان، كما أصرت على الإقامة فيه والفرار من هامش ومنفى الآخرين " المعابد كثيرة، و لكل معبد واحد. المعبد داخل ذاتنا، نعرف بالحدس والشعور انه موجود فينا، ما الداعي لأدخل معبداً خارج جسدي".

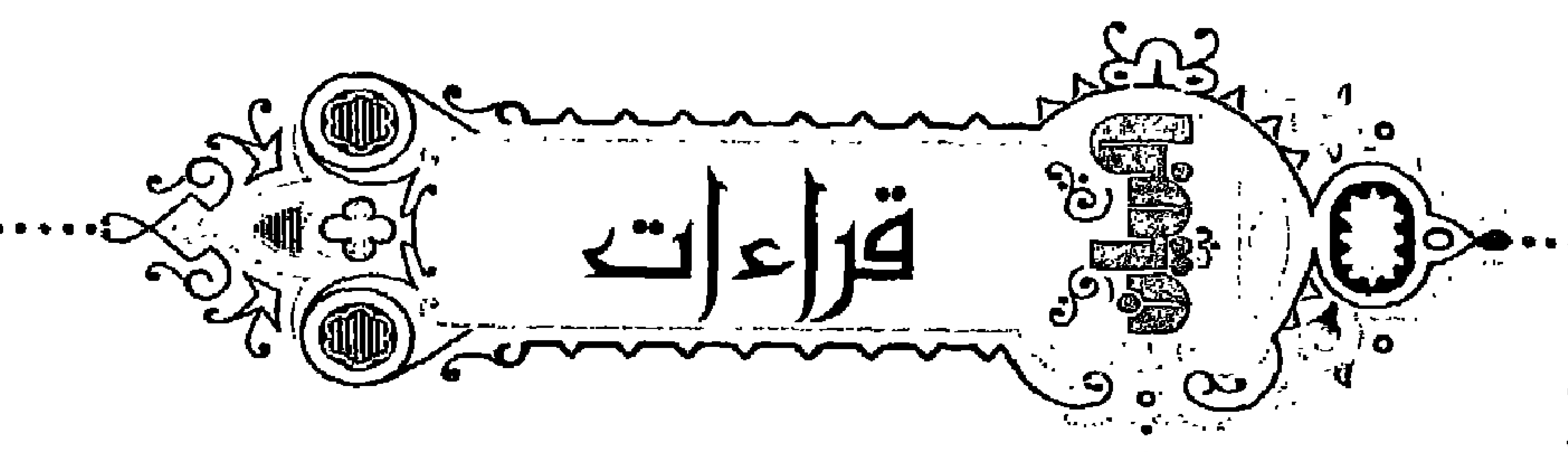
إذاً، تعمل هذه المنتجات الروائية مجتمعة كمحاولة لإختراق المنطقة التبسيطية القائمة نقدياً بين الحياة والسرد، للوصول بالقصة كجوهرانية سردية إلى مرتبة الحياة، كما يحلل ادوارد سعيد في " الثقافة والامبريالية " الكتابات المضادة للهويات العزلوية، التي لا تجنح للهيام بالإنسان، لأنها معوّقة بحدود وقيود تمنعها من الانسراب إلى العالم، وعدم الرغبة أو القدرة ربما على الانخلاع من نقاط الثبات الثقافي والتاريخي، وهذا هو الإحساس الذي تحاول أن تلتقطه الذوات الجديدة المتصدية للفعل الروائي، فبثينة العيسى تستشعره وتتنهده بمنتهى الأسى " سوف أكتب كتاباً ميتاً، بلا مخاض ولا أحلام يقظة، سأكتبه دون أن يسكنني، دون أن أترك رائحتي على جلده وبصماتي على رائحته، دون أن يتذكرني أو أتذكّره، إنها فكرة حمقاء ، حمقاء .. بقدر ما هي متناهية المثالية، أن تكتب عن إنسان لكي تسكنه، لكي تنسلخ منك، من جلدك القديم، هل فكرتُ للحظة بأنني إذا كتبت هذا الكتاب، سيتغير شكل ذقني؟ و بالتالي سأستطيع قول تلك الأشياء التي نسيناها والتي ترددها أبله حصة كالتعاويذ؟ ".

ولأنها أقل تطرفاً من الآخرين في الإنزياح عن المروية ظلت بثينة العيسى منفصمة قبالتها، ومنطرحة كوعي كتابي داخل نصها، حيث يظهر تفكيرها بصوت عال في المغادرة والإحتجاج، ومراودة الذات بالإنقلاب " لا أريدُ أن أكتفي بنسخ الورقة الخضراء، أريدُ أن أكتب، أريدُ لهذا الكتاب أن يكون لي، أعني: لي أيضاً، وبدون أن أمثل في النص، أريده بي لا عني، عنها ولكن من خلالي ... سأكتب كتاباً لأنني أريد تغيير حياتي، ولكنه سيكون كتاباً رديئاً و نتناً مثل جيفة، لأنه مكتوبٌ بدم ميّت . ماذا أفعل ؟ ... ربما كانت الكتابَة هي الفعل الوحيد الذي ما زال بالإمكان اعتباره غير ملوث بلهاث التسارع، خارج هذه النافذة وهذا الحائط الذي يحتاج إلى صبغ والباب... إن ما أفعله جريمة، أنا أحوّل الكتابة إلى فعل غير أصيل، إلى مكعب مرق دجاج! ".

وبالتأكيد لا تملك هذه الذوات الروائية حلاً جاهزاً، ولا تعي بدقة ما تبحث عنه بقدر ما تعيش من خلال حضورها النصي علاقة استبدالية مع المجتمع محتّمة برؤية تعكس رؤيتها للعالم وتراتبيتها الإجتماعية، كما تفسر سوسيولوجيا المضامين تلك الصلة الغائمة، حيث يصبح اللا وعي هو الوعي بعينه، حين يسقط في اللا وعي الجمعي، ففي النهاية لم يسرد الروائيون شيئاً بقدر ما تدربوا على الكتابة، كما يتوضح ذلك عند بثينة العيسى مثلاً، لأنها تدخل الرواية ببطلة مفعمة بالمثالية التجريدية مع وعي قاصر قبالة تعقّد العالم. ولأنها لا تريد أن تكتب موضوعاً، بقدر ما تطمح لتجسد شعور، تبدو روايتها مستزرعة بعلامات مضللة وكأنها مجرد تفكير في الكتابة " هذا ما نفعله منذ ساعتين: ندشن مسافة كاذبة بين النصّ الذي كتبته والراوي ". ويبدو أنها لم تنجح في الكتابة كما تطمح عن أبله حصة لأنها لا تؤمن بالجغرافيا والتاريخ، قدر إيمانها بالحب، فقد كفّ العالم عن كونه جغرافيا للاكتشاف، حسب تعبيرها، بينما يكفل الحب بما هو إنساني تحقيق الأسطورة الذاتية، وهنا مكمن خيبتها " إنها لم تخبرني بذلك من قبل لأنها لا تريدُ الحّب مادّة في سيرتها، ربما لفرط خصوبة المحتوي، أو لفرط عاديّته ".

وهنا بالتحديد يكمن أهم مآزق الكتابة الروائية الكويتية الحديثة، فالهوية التي يحاول الروائيون القبض عليها في لحظة صيرورتها ليست قارة، بقدر ما هي آخذة في التشظي، حتى الواقع لا تبدو مقاربته سهلة، فهو حاضن مجرد أو مظهر وحسب، بتحليل ناتالي ساروت للحالات الملتبسة المستعصية على الاستيعاب المفهومي أو الجمالي، التي يوكل للسرد مهمة القبض عليها، أو هو المجهول والمحجوب الذي تتوجب رؤيته كمرجعية سوسيولوجية، وهنا يكمن السر في لجوء بعض الروائيين إلى واقع عادي يمكن من خلاله استخلاص واقع جديد، تتحطم بموجبه العادات الشعورية واللا شعورية التي تحول دون إدراك جوهر الواقع الجديد، والتعبير عنه.

هكذا جاءت تلك الروايات للتوفيق بين ما يسميه رينيه جيرار " الأكذوبة الرومانسية والحقيقية الروائية "حيث الذات لا تتكتب، والمروية الكبرى لم تعد مغرية، بل هامشية، وحيث " الذات " بتعبير بثينة العيسى، طافية تتأرجح بلذة، موجوعة بين عالمين " مثل قطرة زيت فوق قطرة ماء " أي التيه الوجودي قبالة تذبذب بوصلة المرجعية السويولوجية، وعدم استواء ملامح الذات الجديدة، من حيث علاقتها بمجرات تأثير التاريخ والواقع، وذلك ما يصفه لوسيان غولدمان بالتعالي العمودي، أي الوعي بتفاهة القيم وموتها العام والتطلع الرومانتيكي الى قيم مجهولة وخفية في آن واحد.



قناع الزمن وألاعيب السرد في مجموعة "جنون النخيل" القصصية للكاتب البحريني عبدالله خليفة



بقلم: فهد الهندال
(الكويت)

"زمن الحكاية هوزمن زائف، يقوم مقام زمن حقيقي بصفته زمنا كاذبا"

جيرار جينيت

لأهمية الزمن في السرد، أصبح من النادر جدا بالنسبة للكاتب أن يغفل الزمن داخل بنية روايته أوقصته. ولإتمام هذه البنية وتحقيقها، لابد من خبرة الكاتب في الحياة ووعيه بالزمن بشكل عام، فكلما ازدادت تلك الخبرة ازداد وعيه بالزمن السردي، الأمر الذي ينعكس بدوره على إنتاجه الأدبي. بل إن بعض الباحثين ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين جعلوا فهم أي عمل سردي متوقفا أساسا على فهم الزمن فيه، كما أنهم أدركوا أن الاختلاف بين عنصري الزمن والمكان يكمن فقط في طريقة توظيفهما سرديا، حيث يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها أحداث العمل السردي، بينما يمثل الزمن الأحداث نفسها وتطورها.

فعلى سبيل المثال، ركزّ النقاد على أهمية الزمن لقيمته البنيوية العالية التي تفوق - لدى بعض النقاد- قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية. لكونه - الزمن- العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه، والهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية. لتذكر سيزا قاسم في دراستها عن ثلاثية نجيب محفوظ: " الزمن حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى ".

ولأن الزمن مرتبط دائما بالوجود، ونظرا للعلاقة المتبادلة بينهما، فإننا لا نفكر

في أحدهما دون الآخر، بالإضافة إلي أن وجودنا في حد ذاته يرتبط ويتحدد بالزمن، الأمر الذي جعل للزمن مغزى فلسفيا وجوديا يرتبط بحياة الإنسان في الوجود، وآخر صوفيا يرتبط بالتوحد والحلول والأنا العليا. وقد حدا ذلك بمعظم كتاب الرواية الحديثة إلى أن يضفوا على الزمن في رواياتهم بعدا فلسفيا وصوفيا ونفسيا واجتماعيا. فالزمن عندهم جزء من فلسفة الذات الحياتية، بحيث لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الزمن الوجداني الداخلي الخاص بالإنسان قد أصبح موضوعا أساسيا للأدب الحديث وللرواية الحديثة بصفة خاصة.

وأمام ذلك كله، فثمة سؤال يطرح عن آلية الزمن التي تميز ما بين زمنية السرد الصريح بتغيرات الأحداث وتطورها، وما يشعر به المتلقي دون عناء أومشقة، وبين زمنية السرد الضمني الذي يتطلب وعيا كاملا وفهما دقيقا لبناء النص، وكيف استطاع الكاتب أن يتجول بين عتبات الزمن فيه دون إشارة صريحة لتغير الزمن وتطور الأحداث ؟

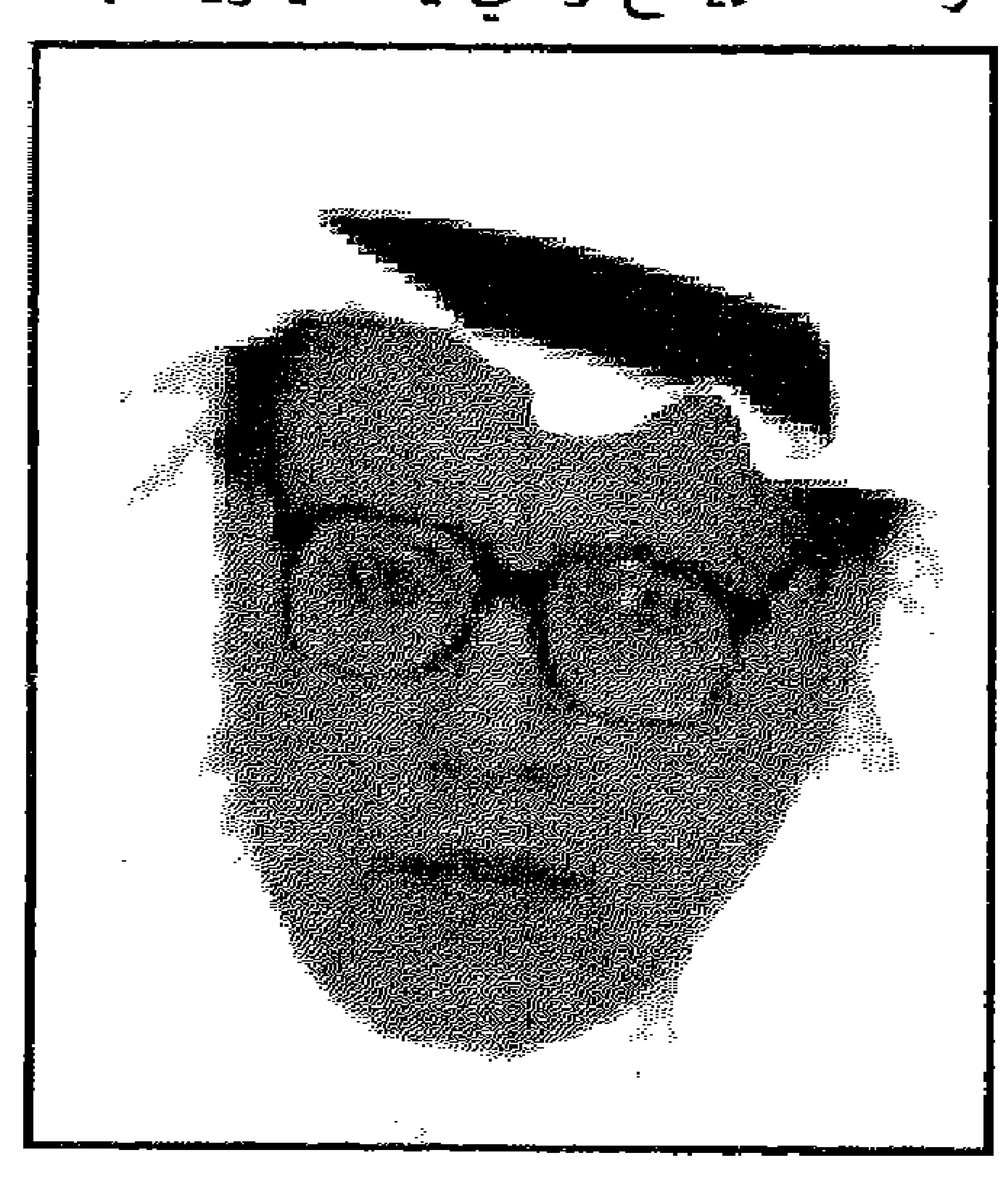
للإجابة على هذا السؤال، لابد من تنقيب عميق لبنية السرد، وكشف تلك المقاطع المختبئة وراء أقنعة النص، بما يجعل خيط الزمن الرفيع بين مكونات العمل السردي، واضحا وسهل الالتقاط. إلا أن النص القصصي، هوأكثر الأعمال السردية تعقيدا وأصعبها دقة في عملية تشكيل الزمن وبناء ملامح تغير الأحداث بواسطته. فالقصة مجموعة أحداث مختزلة في لغة مكثفة، لا تحتمل الاستطراد أوالاستدراك، أوالحشوفي جسد غير قابل للانتفاخ الحكائي، بما قد يرّهله ويصيبه بكثير من العيوب

المتأمل في قصص من مجموعة " جنون النخيل " سيجد أن الكاتب اعتمد نسقا زمنيا متقطعا في عدة قصص، استطاع أن يراوح ما بين الحاضر والماضي، مع اعتماده الأول كنقطة لبداية ونهاية السرد، واعتماد إيقاع زمني يكاد يكون ثابت السرعة في مختلف قصص المجموعة.

والعلل مما قد تجعله عملا مشوها.

والكاتب البحريني عبد الله خليفة، قدّم للمكتبة العربية مجموعات كبيرة من الأعمال الروائية والقصصية وغيرها، أهلته لأن يكون من أهم كتاب الخليج والمنطقة على مستوى تقنيات سردية ذكية، تستحيل الزمن إلى مكون متعدد الأقنعة في البناء السردي.

المتأمل في قصص من مجموعة "جنون النخيل " سيجد أن الكاتب اعتمد نسقا زمنيا متقطعا في عدة قصص، استطاع أن يراوح ما بين الحاضر والماضي، مع اعتماده الأول كنقطة لبداية ونهاية السرد ، واعتماد إيقاع زمني يكاد يكون ثابت



عبدالله خليفة



في قصة (الأخوان)، يلاحظ أن الكاتب اعتمد لحظة آنية في محاكمة يقف على طرفيها شخصيتان قريبتان في الأصل، مختلفتان في الدور . وهوما يمكن ملاحظته من وصف الحالة الآنية للمحكمة التي جعلها نقطة انطلاق زمن السرد، ثم يقطع هذه اللحظة باسترجاع زمني من قبل القاضي نفسه.

السرعة في مختلف قصص المجموعة.

في قصة (بعد الانفجار)، يتخيل للمتلقي من العنوان تلك الحالة التي تعقب حدثا كالانفجار، وتهيئ له الزمن الحاضر الذي أعقب ذلك، مع إمكانية تفسير سبب ما حدث بالعودة إلى الماضي. فالقصة تبدأ بعد عتبة العنوان، وصف حدث الانفجار وما يكون عادة من توابع له

ثم يدخل في وصف حركة المتسبب فيه في حالة آنية حاضرة: " كان يجري بقوة في الدروب الضيقة الصغيره، انفاسه تهز صدره، عرقه غزير، وثيابه مغسولة بالماء والبنزين والدم، وأوراق الشجر والأغصان تصفعه، وتخدش وجهه اليابس. يلتفت محدق بالأضواء البعيدة والكشافات والسيارات، ويركض بألم وتعب، ويفاجأ بأنصال الضوء تقطع طريقه، فيلقي بنفسه بين الشجر وتلال السماء، وفي المربعات المليئة بالماء والنبتات الغضة. يعبر الحقل، ويقفز أسلاكا شائكة تمسك بساقه، وتشرب دمه. الدرب تقوده إلى فيلا كبيرة، محاطة بزرع وسور عال. يده تتجمد فوق الجرس، فيندلع صوت رقيق متقطع، وكأنه راقصة باليه تؤدي إيقاعات خافتة.... " ١.

وتستمر حالة الزمن الحاضر مع استمرار فعل الهروب واللجوء إلى الفيلا بعد حدث الانفجار، حتى يلتقي مع صاحب الفيلا (كمال)، الذي بانت في السرد معالم شخصيته المناقضة لحسن الفاعل والهارب من الانفجار. وأمام وصف مشهد اللقاء بين الاثنين، يعود السارد إلى زمن ماض بعيد يوضع فيها نوعية العلاقة بين الشخصيتين :

" في الزمن البعيد، حيث كان هوفتى غضا، يطالع الأوراق الصغيرة الرقيقة المتسربة من تحت عتبات الأبواب وشقوق النوافذ الكثيرة، كان يعرفه، ويحلم به،



١ عبدالله خليفة: جنون النخيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، طبعة ١٩٩٨، قصة ما بعد الانفجار ص ٩

كانت كلمات كمال توقظ المدينة وتنومها على أحلام جميلة .... كان يتمنى أن يجلس قربه، ويصغي إلى صوته الهادئ المشع، وكانت ثلة العمال، المهترئي الثياب والأجساد، تقوده إلى بيته الصغير في ذلك الزقاق الملتوي ألما وإيقاعا... " ٢

ثم يقطع السارد ذلك الزمن الماضي بلحظة راهنة في الحاضر، عندما وصف حالة العلاقة الآن بعد حدث الانفجار : " لكن الرجل الآن فوق رأسه، لم يتبدل جسدا، كأنه أول ما التقاه، لولا السمنة التي تصهرها الصحة في الفنادق.

أما هوفلم يبق فيه شيء. أين الجسد الفارع والشعر الأسود والوجه الرقيق ؟ كلها سلمها للإطار المشع.. " ٣

ويقحم اللحظة في حوار آني بين حسن وكمال، بما يدلل على علاقة الحاضر الماسحة للماضي بكل صوره وفكره.

وقد تكرر هذا التقطع بين الحاضر والماضي في عدة مواضع من القصة، على الرغم من طبيعتها القصيرة وحجمها الضئيل بحسب عدد الصفحات، إلا أن الكاتب امتد زمنا طويلا ما بين موقف واحد تمثل في لحظة اللقاء المفردة، وذكريات عدة من الماضي التي تراوحت ما بين الاسترجاع الذي يصف أحوال حسن قبل الانفجار ولقاءه مع كمال في الفيلا، وإشارات لمرور زمن عابر يلتزم في إيقاعه سرعة واضحة في السرد نظرا لطبيعة بناء القصة القصيرة. وهذه الإشارات نجدها في تعداد الزمن الغافل في القصة: " بعد عشر سنوات من السجن "٤، " ثلاثون سنة في خدمة العقارب " ٥، " ومرت سنوات عجاف " ٦.

يبدأ السرد باسترجاع الماضي وفي نسق صاعد يتجه إلى نهاية القصة حيث النقطة التي بدأت بانتظار محسن لزاهر عند التلال، وطوال هذا السرد الاسترجاعي اعتمد الكاتب تضمينه تحولات الزمن دون التصريح بأي إشارة وقتية معلومة ، وإنما رصد تغير العلاقة بين محسن وزاهر، وتباين الحال بينهما ، ليكونا على طرفي نقيض من الحياة والهدف فيها.

وأمام هذا الزمن الغافل من قبل حسن، يختم الكاتب تلك العلاقة بتعكزه على ظلال الماضي المؤلمة، التي انتهت بإطلالة شبح كمال وهويبلغ عن حسن.

وعلى مستوى الأفعال، سنجد أن كثافة صيغة الفعل الحاضر ، كانت سائدة على غالبية النص، بما يدلل على آنية الحدث وماضي زمن العلاقة بين الشخصيتين.

وفي قصة (الأخـوان)، يلاحظ أن الكاتب اعتمد لحظة آنية في محاكمة يقف على طرفيها شخصيتان قريبتان في الأصل، مختلفتان في الدور . وهوما يمكن ملاحظته من وصف الحالة الآنية للمحكمة التي جعلها نقطة انطلاق زمن السرد، ثم يقطع هذه اللحظة باسترجاع زمني من قبل القاضي نفسه :

" والقاضي ليس في المكان تماما، يصغي إلى أصوات قوية، يرى وجوها كثيرة، ومقاعد فارغة عديدة، وجدرانا صلبة للقاعة الصغيرة، نوافذ خشبها منمنم وزجاجها ملون، ولكنه يتسرب بعيدا،

٣ نفسه، ص ١٢

٤ نفسه، ص ١٣

٥ نفسه، ص ١٤

٦ نفسه، ص ١٥



يسبح في فضاء طفوي بهيج، يرى لوزا يقذف في الوجوه، و أسنانا تلقى في عيون الشمس، وطيورا تتمرد في الفخاخ، وعاصفة من الرمل والأعشاب تنتفض حولها.. " ٧. ويقطع تلك الصور بلحظة اقتراب الادعاء منه في المحكمة، ثم يعود ثانية لزمن بعيد حيث الطفولة :

" كان هو، وأخوه المتهم الرابض في القفص الآن، ينطلقان معا إلى كل شيء يتفتح في الوجود، يتسلقان الأشجار، ويسرقان البيض والفروخ، يقفان على هضبة العين العالية.... كان هواصغر قليلا، وجعفر أضخم منه وأقوى، وطالما تحاوطه الطلبة الأشقياء وأوسعوه ضربا، فيذهب للشكوى إلى أخيه، أويأتي جعفر بنفسه، منقضا على الثلة المذعورة " ٨.

ثم يواصل الكاتب سرده العائد للخلف، في تتبع زمن صاعد، يصف حالة الافتراق بين الأخوين : " لكن خطواتهما راحت تفترق، وبقي هووحيدا في مقاعد الدراسة، في حين انغرس أخوه مثل نخلة سامقة في الحقل، فيراه منطلقا بالحمار المعبأ بالبرسيم، غائصا في مربعات الأرض المليئة بالماء والسماد والنبات........ " ٩.

ويستمر الزمن الخفي دون التصريح بمدته، وإنما استعاض عنها الكاتب بتتبع مراحل النمووالنضج في الدراسة حتى مرحلة الجامعة وعيشته كغريب عن بيئته أمام أصحابه، التي لم ينفك منه إلا بعد تعيينه :

" هل كانت أياما ضائعة، أم ذاتا تهفوللخروج من مزبلة كبيرة، أم وباء خفيا ؟ ولما استلم رواتبه الأولى ازداد صراخه في وجه صوت المذياع والأطفال، وكثرة النسل، وقطع الغسيل الرطبة، وسوء الأكل وتدخل الدجاج في شؤون الغرف، وخوار البقر ولعنة السماد، وقذارة الثياب وقشور الجدران... " ١٠.

فهنا عودة القاضي - حبيب - لذلك الزمن الطفولي، ثم إفاضته في مرحلة تعيينه واستلام رواتبه الأولى، وما تبعه ذلك من تبدل حالته المادية والاجتماعية إلى أن يصل إلى لحظة لقائه بأخيه - جعفر - وقد تبدلت عليه حاله وهيئته.. ثم يستأنف السرد بالعودة إلى محطة البداية - المحكمة - حيث الزمن الحاضر : " والآن، في قاعة المحكمة، حين يتطلع إليه خلسة، لا يستطيع أن يجد صلة بين هذا المخلوق الأشيب، الهيكل العظمي، وبين ذلك الفتى الممتلئ المرح الذي يغلبه في المصارعة والسباحة وتسلق النخيل ! " ١١.

والملاحظ أن الكاتب استطاع في نسقه الزمني المتقطع واسترجاعه القصير، تعطيل السرد في ما وصفه من حياة الطفولة والفتوة والشباب، وما شهده الزمن الخفي من تبدل الحال بين القاضي وأخيه، متنقلا بين نقطة البداية المحكمة ومحطات أخرى في سير العلاقة بين الأخوين، حتى عودته للمحكمة كنقطة نهاية للقصة، بما قد

---

٧ نفسه، قصة الأخوان، ص ٣٠

٨ نفسه ، ص ٣٠

٩ نفسه، ص ٣٠

١٠ نفسه، ص ٣٢

١١ نفسه، ص ٣٢

يفسر سبب الحال التي وصل إليها الأخوان، وما كان ممكنا أن يكون تمهيدا لما سيحدث مستقبلا أثناء سرد الماضي ووصف محطاته والنهاية التي ستؤول إليها العلاقة في أن ينطق القاضي بحكم إعدام أخيه.

أما في قصة (رجب وأمينة) ، فقد اتكأ الكاتب على استرجاع ذكريات من الماضي، اعتمد فيها على سرد الشخصية الرئيسية (رجب) في استرجاع داخلي، يستعيد بموجبه أحداث قصة سابقة على بدايتها الآنية، قد تتضح ملامحها أكثر ضمن هذا السرد . فبداية القصة، توضح زمن حاضر، يمثل مرحلة ناضجة في النمووتبدل الحال:

" كنا في حي واحد. من يصدق أن أمينة، الطفلة المشاكسة، التي تقذف عجلاتنا الحديدية الفارغة من إطاراتها، والسائرة بدفع الجريد، والمندفعة على خطوط القار المتآكلة، بما وسع يديها من قشور البرتقال والموز، ستغدوهذه الفتاة جهنمية الجمال ؟

لوكنت أستطيع في ذلك الوقت، لربما غدت من نصيبي ؟ ولكن كيف لي أن أقدر وأنا الغارق في أوراق الدراسة والكتب والجداول ؟! " ١٢.

ويسترجع ذكرياته من الماضي، بنسق زمني متصاعد من مرحلة الطفولة الذي يصفها:

" كانت أمينة تذهلنا بشقاوتها، تصعد فوق سطح العين، وتكمن هناك وتنصت لحكاياتنا، ومنشارنا الذي يقطع عظام الأشرار والأخيار، حتى يفاجئنا وجهها الضاحك الطفولي متدليا من السماء وهويفرقع بالأصوات، فنتجمد مرعوبين خائفين."

ثم يعبر إلى مرحلة إلى الشباب بعدما يفصل بين الفقرتين بجملة تدل على مرور الزمن ضمنيا: " نتابعها وهي تكبر، يتدلى شعرها كسحابة سوداء، ويتكور صدرها، وأرجلها البيضاء تقفز الحبل بخفة، وتضرب "القيس" في المربعات، قافزة الخطوط والأيام والأنام" ١٣.

و ما كان وقوفه هنا من وصف ليس هدفه تعطيل السرد، وإنما للتدليل على نضج العلاقة بين رجب وأمينة كما النضج والنموفي تبدل شكليهما وحاليهما بتبدل الظروف والأسباب مع مرور الزمن غير الصريح بمدته، وإنما اكتفى بأن يكون ضمنيا في نضج و نموالعلاقة بين رجب وأمينة وظروف الحي، لاسيما بعد رفض والده زواجه منها. فيكون الزمن حاضرا ضمنيا في تبدل حال العلاقة بين الاثنين إلى القطيعة وانجراف كل واحد في دربه الخاص:

" ولكنني التزمت بدروسي، ونجحت، وواظبت على الأكل المغذي، وصرت أراقبها من بعيد، خائفا من ثوراتها العنيفة التي بدأت تتفجر في كل مكان، وعلى المارة الباصقين، والمتحرشين الأغرار، وإخوتها، وأمها، واستولت على البيت طاردة أزواج أمها وأشباحهم إلى الأبد وبغتة بدأت أحوالها تتغير. من يمكن أن يعرف هذه الصبية الحسناء، التي تقود السيارة الصغيرة الحمراء،

---

١٢ نفسه، قصة (رجب وأمينة)، ص٧٥

١٣ نفسه، ص ٧٧

ذات المقعدين، التي تتفتح مصابيحها مثل العيون الساحرة، وتنزل نوافذها " لوحدها " وتتدفق موسيقى راقصة تلوك اللبان ؟ " ١٤. ويمر الزمن هنا خفيا، يتضمنه السرد في حديث السارد (رجب) ، حتى يصل إلى ظروف جديدة يستعيد بها ذكرى (أمينة) بعد لقائها في العمارة التي تملكها وقد استأجر شقة فيها ليصف لنا السارد - رجب - مرور الزمن لسنوات غير محددة بما جاء في وصفه الاثنين : " جلست أمينة قرب مقعدي، وطالعنا نفسينا بذهول وحزن. كانت نظراتها تتلمس شعري الأبيض، ووجهي ذا النتوءات والحدة العظمية، والنظارات السميكة، والشوارب الغليظة، وأنا أفحص وجهها الذي لم يزل وسيما، رغم التجاعيد الخافتة الزاحفة وعمليات الشد الخفية. ١٥ "

وبتوالي الأحداث في القصة، فإن الكاتب لم يورد ما يفيد مرور الزمن وقتيا، إلا ما كان في إشارات عابرة " وظللت عدة أشهر .. " ١٦ و" وفي اليوم التالي، كنت أصعد مع سرير أبي المحمول إلى الطائرة.. " ١٧. وقد تكون هاتان الإشارتان دليلي اللحظة التي بدأ بها السارد (رجب) زمنه وما استرجعه من الماضي من علاقته مع أمينة. ويلاحظ أن الاسترجاع يبدأ بصيغ تدل على الماضي بشكل متكرر (كنا، كان، أذكر، كانت، كنت) .

وعندما نتحول إلى قصة أخرى من المجموعة، ونعني (عند التلال)، سنجد الزمن هنا جاء متواريا خلف شخصيتين، شهد الزمن على تناقضهما منذ بداية السرد، وحتى نهايته. فقد بدأ السرد مع الشخصية الأولى (محسن) بلحظة آنية تستمد من الحاضر صيغ أفعاله (تمتد، يتوارى، ينتظره، لابد وأن يمر، وأن تتدفع، يكهرب، تلتهم، تغدو... إلخ) . ثم ينعطف السرد للماضي، مستبدلا صيغ الحاضر بالماضي (كان دائما، حين كان طفلا، عندما امتطاها) . ثم يتحول إلى السرد عن الشخصية الأخرى (زاهر)، بادئا حديثه بلحظة آنية (وكان الذي ينتظره الآن، مجهزا له الرصاص، هوصديقه الدائم في اللعب فوقها، وفي الجري بين أخاديدها وسراديبها ومفاجآتها الرهيبة). ثم يتدخل السارد في وصف الشخصيتين بما استعاره من ماضيهما المشترك في طفولتهما وشبابهما :

" عودان يابسان، وضحك نازف، وجسدان رحالان، وطيش دائم، وإزعاج مستمر للخلق، كانا..

كيف سارت بهما الحياة حتى افترقا، وتخاصما، وتقاتلا ؟ " ١٨.

ثم يبدأ السرد باسترجاع الماضي وفي نسق صاعد يتجه إلى نهاية القصة حيث النقطة التي بدأت بانتظار محسن لزاهر عند التلال، وطوال هذا السرد الاسترجاعي اعتمد الكاتب تضمينه تحولات الزمن دون التصريح بأي إشارة وقتية معلومة ، وإنما رصد تغير العلاقة بين محسن وزاهر، وتباين الحال بينهما ، ليكونا على طرفي نقيض من الحياة

---

١٤ نفسه، ص ٨١

١٥ نفسه، ص ٨٣

١٦ نفسه، ص ٨٤

١٧ نفسه، ٨٧

١٨ نفسه، قصة (عند التلال) ص ٩٢

والهدف فيها. وربما بدأ التناقض بعد الإشارة للزمن البارد الذي شهد آغرابا يتوغلون بين حشود التلال ، ما تسبب ذلك من دهشة للاثنين، سيطرت برغبتها المغرية لزاهر للولوج إلى هذا العالم الجديد المؤدي للغنى، وسيطرت برهبتها المخيفة على محسن الذي تعملقت المخاوف في روحه بما أدخلته خلوة زمنية مستمرة في المسجد. فيتساءل السارد هنا بما يبين دور الزمن في هذا تباعد من كانا عودين يابسين:

" أي زمن هذا الذي فصل جسديهما بمنشاره، فوجد أن أشياء كبيرة ضاعت منه، وأشياء أخرى نبيلة وفظيعة تنامت فيه، وانه كان ينزف طوال هذه السنين ، كان زاهر شيئا منه، رئة أخرى تمده بالهواء، وماء بارد يسرع إليه، ... أي أيام كالحة تلك التي فرقت بينهما، حتى الوسائد لم تنس عرقهما المشترك، وهذه خطوط أقدامهما لم تبعثرها الريح بعد ! " ١٩.

ويعتمد الكاتب إيقاعا زمنيا مناسبا لسرد الوقائع المسترجعة من الماضي، بما يهيئ المتلقي لنهاية القصة الحتمية، والتي تنتهي عند ذات المكان والزمان اللذين ينتظر محسن فيهما زاهر ، فتكون الطلقة وجسدها الساخن التي لم يثقب حديدا ولا زجاجا، بل ماضيه المشترك.. زاهر.

أخيرا..

يمكننا القول.. أن الكاتب وحده من يحدد شكل الزمن ونسقه ونوعه وإيقاعه، عبر نقطة البداية التي يضعها فتحدد حاضره، فيضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد من الكتابة، غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والمستقبل ، بحسب ما مر بنا في تناولنا الزمن وألاعيب الكاتب في المجموعة القصصية " جنون النخيل " للكاتب البحريني عبدالله خليفة ، وهوعالم أدبي غني بتفاصيل كثيرة، ومتاح للمجال فيه أكثر لتناول القضايا السردية الأخرى، قد نكشف من خلالها بعض الحيل والألاعيب التقنية، التي تجعل للنص أكثر من قناع، يفتح المدى بما قد يطفوعلى السطح، لما غيّبه القاع.

---

١٩ نفسه، ص ٩٤



فواغي القاسمي
وتهريب الذات داخل النص
قراءة في ديوان "موائد الحنين"

بقلم: هويدا صالح
(مصر)

إن الإبداع النسوي في ذاته يعبر عن أدبية الذات المبدعة الأنثوية في علاقتها بالمجتمع والرجل، بل ويجسد همومها الشعورية واللاشعورية وصراعها الذاتي الداخلي والخارجي عبر طرائق متعددة مثل المناجاة والبوح والاعتراف والتمرد التذويت وما يوحي بالسيرذاتية. وفي تقديري أن إثبات الهوية والخصوصية هو أهم ميزة، فحتما من يغالي من الرجال والنساء بقوله الا أدب نسائي أو نسوي وأن الأدب لا يخضع للتجنيس والجندرية، وأنه إما أدب أو لا أدب هو يغالي في إنكار خصوصية عالم الأنثى وهمومها التي تختلف بأية حال عن هموم الرجل، ففي مجتمعاتنا العربية التي يعاني فيها الرجل من القهر السياسي وعدم الحرية السياسية، تعاني المرأة معاناة مضاعفة، ليس فقط من القهر السياسي، بل تعاني أيضاً من القهر المجتمعي مهما اختلف وضعيتها الاجتماعية.

إذن شفرات الكتابة للمبدعة / المرأة يمكن حلها من خلال النظر إلى الأوضاع السيسيوثقافية التي تعيش فيها، ونظرتها إلى ذاتها، ونظرة المجتمع إلى هذه الذات، ووعيها بكون المرأة موضوعاً في إبداع الرجل، وذات الوعي الذي يدفعها لأن تصبح المرأة ذاتا وليس مجرد موضوع.

وهناك نقطة أخرى تجدر الإشارة إليها وهي أن الإنتاج الأدبي للمرأة بصفة عامة والشعري بصفة خاصة يتسم بالقلة والوهن، ليس عن

تقصير بقدر ما هو عن تقادم كبح مشاعرها من تأثير على تحجيم دورها في هذا الميدان، فمحمد العباس يؤكد في كتابه "سادنات القمر" أن ذلك الوهن الشعري في التجربة الإبداعية النسوي يأخذ الاتهام، ليس بالنسبة للشاعرة العربية وحسب، ولكن لكل الحركة الشعرية النسوية، فالقراءة التاريخية تؤكد ذلك القصور التعبيري في النص الشعري الأنثوي، رغم الطابور الطويل من الأسماء، وترده إلى أسباب كثيرة يأتي في مقدمتها التغييب القسري للذات، لولا بعض الطفرات والاستثناءات المحتمة بظرفية تاريخية وبتطرفات فردية، فقد كانت تلك الإزاحة، التي تم بموجبها تهريب الذات من النص، هي السبب الأوضح لحقبة طويلة من التردي التعبيري، بمعنى الخوف أو الامتناع عن ترحيل التجربة العاطفية والخبرات الحسية إلى سياقات النص الشعري.

من هذه النظرة الشمولية لوضعية المرأة المبدعة وعلاقتها بوضعيتها الاجتماعية يمكن لنا أن نقرأ تجربة فواغي القاسمي في ديوانها الجديد "موائد الحنين"، فبعد تجربة متنوعة مع الشعر المسرحي والكلاسيكي والتفعيلة تقدم فواغي القاسمي تجربة شعرية متميزة، لها خصوصيتها، تغامر فيها بتجربة الدخول في قصيدة النثر في ديوانها الجديد "الذي تتكشف فيه روح الأنثى التي تغوص داخلها لترى عالمها الخاص، تفيد من الميراث النسوي المثيولوجي، فتوظف بشكل متميز أساطير عشتار وإنانا وغيرها من الربات، تحملها هموم الأنثى

يمكن لنا أن نقرأ تجربة فواغي القاسمي في ديوانها الجديد "موائد الحنين"، فبعد تجربة متنوعة مع الشعر المسرحي والكلاسيكي والتفعيلة تقدم فواغي القاسمي تجربة شعرية متميزة، لها خصوصيتها، تغامر فيها بتجربة الدخول في قصيدة النثر في ديوانها الجديد "الذي تتكشف فيه روح الأنثى التي تغوص داخلها لترى عالمها الخاص، تفيد من الميراث النسوي المثيولوجي، فتوظف بشكل متميز أساطير عشتار وإنانا وغيرها من الربات، تحملها هموم الأنثى المعاصرة.

المعاصرة، تقول :

وحدَهما في تلكَ الغرفة
صورتانِ ونبضٌ
كيف لتلك الأبوابِ أن تتكسَّرَ
يمتزج اللونُ دون صوتٍ
يرسمُها في اللوحة
خارجَ الغرفة
يتسرب هناك
ضوع عشق عشتاري
ونسائم الربيع الجميلة
تحمل معها زنابق الهوى...
معلنة صبحًا ورديًا
لرحيلٍ في جندول الحياة
إلى مرافئِ الأمل...!
و لحن الناي
يرتقب أوتار القلوب المتعبة
ليعانقها...!

كما تفيد فيه من التجربة الصوفية التي عرفت كيف تجعل الأنثى موازية للكشف، غارقة في الوجدان والأشواق، تعرف الشاعرة في "موائد الحنين" كيف تطال فائض أحاسيسها بلغة عادية، تحلق بأجنحة المجاز، ترصد مشاعرها نحو الحبيب الذي يوازي رمزيا الوطن والرجل الذي يخلص الذات الشاعرة من همومها الكونية ومعاناتها التاريخية... تقول:

يتأملُ تعاريجَ ولهِهِ وأخاديدَ شرودِهِ

يستنهضُ زخاتِ عشقٍ

في جوانبِ القلبِ المتعب

بحثًا عن صيدٍ فارغ

يستلُّ رماحَ خطيئتِهِ

من جعبةِ اهتراءِ راحلتِهِ

الـ أنهكها تبعثر الطريق

يتسم الديوان بجماليات اللغة وبلاغة الصور بعيداً عن الإيقاع الذي يقيد الروح الشاعرة. تتجلي فيه الذات الأنثوية في صورة تعرف كيف تدافع عن كينونتها، تتمرد أحياناً، وتحنو أخرى على الرجل / السلطة الاجتماعية.

كما تتسم لغته بالرهافة والشجن، تقول:

حدَّثني وجعُ النَّهرِ

عن انثيالِ وَجْدِهِ

على وجنةِ الانعتاقِ

وعذريةِ اللغةِ

شرب النَّهر دِنانَ الليلِ

ولمْ يسْكَرْ

الموقف النسوي في الديوان، موقف معتدل، لا يعادي الرجل بشكل مجاني، بل هو تمرّد الذات الشاعرة الراغبة في تحقيق وجودها بجانب الرجل، وموازية له دون مزايدة أو إدعاء.

وما ارتوَى عطشُ الرَّغبة

تركتُني

على الضفةِ الأخرَى

وانتظرتُ مرورَ جنازةِ الشَّوق

فانبعثتَ لي مِن شاهدِ القَبر

خبَّأتُني فيكَ كي لا أراني

فلماذا تعرَّيت ؟!

والموقف النسوي في الديوان، موقف معتدل، لا يعادي الرجل بشكل مجاني، بل هو تمرّد الذات الشاعرة الراغبة في تحقيق وجودها بجانب الرجل، وموازية له دون مزايدة أو إدعاء.

كما تظهر رؤية الشاعرة في مقدمتها التي قدمت بها للديوان، فهي راغبة في الاختراق الذي ربما تتحمل من أجله الاحتراق، رافضة للصمت الذي فرض قسراً على المرأة وصار ميراثاً لها، تقول في مقدمة الديوان:

للألق وهلة اختراق

وللألم صرخة احتراق

وبهما ليس الصمت وحده ينبت شجرة الانفجار في نواة السكينة

فللنبض مرضاته وقامته التي تنحني أمامها صرخاتنا

والنصوص لا تنتهي عند ضفاف العتمة
ولا تعيرها الشمس شيئًا من حريقها
لكنها الحية الباقية دونما إشعار أو اختيار.

التجربة الشعرية في الديوان تكتنز بشكل لافت السعي إلى الضوء، وتحتفي بالروح الشفيفة التي لا تخطئ الوصول رغم تكسر الدروب، ورغم العثرات الكثيرة التي تحول بينها وبين النور هناك في مسارب الروح، تقول:

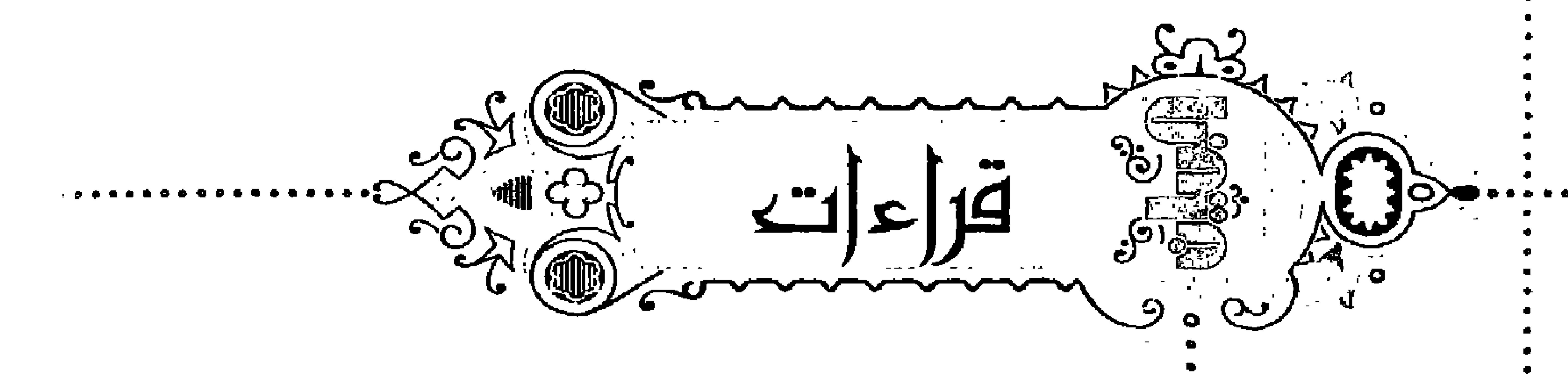
ساحرةٌ تجوبُ في مرافئ
ملتهبٌ أوارُها بالرُّوح
تعلقُ الطلاسمَ
على مشاجب القلوب
وتُخلَقُ الأناتُ من آهاتها
لتحرقَ النوافذَ
وتحفرَ الدروبَ
تشكلَ الجليدَ
وتصهرَ البُروقَ في السَّماء
لكي تصيرَ في يديها
قبلةً عرجاءَ
تطبعُها على كفوفِ الهمسِ
تُشعلُ من أصابع الزمانِ
نيرانَ عاشقيها
عبثًا تريدُ ليس إلا..

ثمة ذات مأزومة، تبين خلف العبارات، ذات تصعب رؤيتها، لا يتسنى لنا ذلك إلا بتفكيك وعي النص ولاوعيه، وبصورة أدق، تفكيك المعنى الفلسفي لذلك الإبداع ومبرراته الوجودية، قراءة حركة الدوال داخل النص، تلمس تبرعماته الأولى في طزاجتها وتفتحها، تقول الشاعرة فواغي القاسمي:

تسرجينَ همهماتِ الشُّجون كأوشحةِ للدفءِ
حينَ الصقيع يفترسُ مفاصلَ الذُكرى
توقدينَ أقمارَك الخافتةَ كأحلامِ التغاريد
تستجمعينَ بها شتاتَ الرياحينِ المبعثرة على سلالم الأنينْ
وتزرعينَ خُرافة التأويل كأيقونةِ على ضفافِ اليقين،
ويا ساقيَ الليلِ الحنون
ثملةٌ كؤوسُكَ بحشرجاتِ التَّناهيد
ونشيجِ الأيام المأزومة
وصانعاتُ الأَحزان، ما تركتْ للمسرَّات لياداً..!
تعبِّئُ قواريرَك من حاناتِ البَنَفسَج وغدرانِ الياسمين
تسكبُها على تعاشيبِ المواعيد ودفاترِ الذكريات.)

"موائد الحنين" صدر في طبعته الأولى عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام 2008، ويقع في 214 صفحة من القطع الصغير.





سعدية مفرح في ديوانها "تواضعت أحلامي كثيراً": تشظي الذات وتنوع الأداء الشعري

بقلم: فتحي عبدالله
(مصر)

يبدو أن قصيدة النثر في الثقافة العربية تمثل أكثر أنماط الأداء الشعري ليبرالية، إذ تعطى لكل الجماعات والفئات الفاعلة في المجتمع القدرة على الوجود والإبداع، بغض النظر عن إنتاجها الموروث وما يملكه من إنجازات، قد تكون في اللحظة الراهنة أحد معوقات التطور والتقاطع مع ما يحدث في العالم من تغيرات كثيرة بفعل ثورة الاتصال والمعلومات والتداخل الإنساني بين الجماعات البشرية المختلفة والمتناقضة أحياناً، بحثاً عن صيغة مشترك تحقق الوجود لكل الأفراد، كل حسب رؤيته وخياره الإنساني، وقد ساعد على ذلك طور الرأسمالية الجديد، المتجاوز للحدود والحضارات.

هل نقول أن قصيدة النثر العربية في طورها الأخير تعد تمثيلاً رمزياً وروحياً لهذه الحالة الجديدة؟ ومن ثم فإن الأطراف التي لم تشارك سابقاً في الإنتاج الثقافي تأخذ الآن أهمية أكبر، نظراً لارتباطها العضوي بحركة الرأسمال العالمي وما يقدمه من ثقافة خاصة وبوسائط أكثر حداثة، فأصبحوا أكثر قابلية للاندماج في العالم، وقد أثر كل ذلك على خيال المبدعين وحياتهم والثقافة المادية التي يستخدمونها في كل الأنشطة البشرية، إن ما يحدث للأطراف لا ينتمي للحداثة، وإنما ينتمي لمجتمعات ما بعد التصنيع القائم على اقتصاد الخدمات وثقافة ما بعد الحديث وإن كان شكل وجودها الأول مازال مضطرباً وملتبساً حتى عند منتجي النصوص إلا أنه قد أصبح واقعاً فعلياً.

إن تطور قصيدة النثر العربية أخذ أشكالاً وأنماطاً متعددة وليس نمطاً واحداً كما حدث مع الأنماط الأخرى، وقد يرجع ذلك للتنوع الفني لدى تلك الجماعة، فهى متنوعة ثقافياً وعرقياً وروحياً بما يسمح لهذا التعدد، فلا غرابة من تجاور سيف الرحبي مع وديع سعادة و أمجد ناصر ولا غرابة أيضا من مشاركة الشاعرة سعدية مفرح إذ تمتلك وجوداً حقيقياً ومختلفاً، ففي ديوانها الأخير "تواضعت أحلامي كثيراً" تقدم شعرية خاصة، تأخذ امتيازها من وجودها الخاص وروحها الخاصة وإن تقاطعت في الأداء الشعري مع شعريات أخرى، وإن بقي في نصوصها النثرية بعض أداءات القصيدة الموزونة إلا أن كل ذلك مجتمعاً هو الذي أعطى نصوصها ذلك الحضور المميز، ففي القصيدة الأولى "تواضعت أحلامي كثيراً" تقوم مركزية النص في مفردة "أريد" التي تبدأ بها كل مقطع ومنها تتوالد الدلالات الشعرية، فهى مفردة مركبة، تعكس الواقع بما يحمله من وقائع عينيه قريبة ومتحققة، وقد يكون أثرها سلباً على الشاعرة وكذلك الرغبة بما تحمله من تخيلات تتجاوز هذا الواقع، فالفعل "أريد" فعل محوري وتفاعلي يعكس الصراع بين الواقع بمراراته والحلم بما يحمل من أفراح وتحققات، وقد جاءت القصيدة على هيئة مقاطع مكثفة لتحقق المفارقة المطلوبة والتي تولد نوعاً من السخرية السوداء أو اليأس وقد تعكس عبث الوجود وعدم منطقيته، فالشاعرة تقول في المقطع "٢":

(أريد أن تتسع حجرتي
لتحتوي كل كتبي الكثيرة
أو تصيبني نوبة جنون
فأحرق هذه الكتب) (ص٢٢)





وقد يتحول المقطع إلى قصيدة بمفردة دون الحاجة إلى العلاقات اللغوية أو الدلالية المطروحة في النص مثل المقطع رقم "١٦":

(أريد فيلماً بالأسود والأبيض

أغني مع بطلته

أتخيلني بكنزتها الضيقة

وتنورتها الفضفاضة

أمسح دمعتها

وأضحك على سذاجتها

حتى أبرر سذاجات تاريخي كلها) ص (١٤)

وقد يكون المقطع خالياً من المفارقة الحياتية وقائماً على التصور الذهني المجرد لا شعرية فيه مثل المقطع "٢٤":

(أريد فقط

ما هو؟!

من هو؟

لا أريد الإجابة على أية حال) ص (١٦)

وفي القصيدة الثانية "مفازة تتشي بالكلام" تكتشف الشاعرة فاعلية الكلام وقدرته على خلق الوجود الإنساني، ففي أول النص يتم تجسيد "الكلام" وإعطائه وجوداً فيزيقياً، فالكلمات لها ألوان وتفاصيل صغيرة ولها قلب ولها ذاكرة، إن هذا التعريف الشعري للكلام، بما يمتلك من طاقة خلاقة عندما يرتبط بالذات الشخصية يقترب مما هو قائم وموجود مثل:

(كلمتي الأولى

صوتي الأخير

كلمتي الأخيرة

شجرة في صحراء المسرة

غايتي كلمة ما

في صحراء ما

غايتي شجرة مسرة

في صحراء العدم) ص ٢٠

إن هذا التراتب الدلالي المنطقي والمتوالد من ذاته لم يستطع أن يخلق شعرية، ولم يستطع أيضاً أن يقبض على عدمية الشاعرة وإنما أشار إليها بطريقة لغوية فقط.

وفي قصيدة "أنها سترحل بعد قليل" اختارت الشاعرة لحظة شعرية بامتياز لأن هذه اللحظة تشير إلى احتمالات إنسانية متنوعة، يلعب الخيال فيها دوراً كبيراً في الاختيار، فجاء كل ما هو ذاتي وشخصي أقرب إلى تحقيق الشعرية من العام، ففي المقطع الأول تقول:

(كأنها سترحل بعد قليل

مشغولة باختيار أجمل أثوابها

تضع مساحيقها الملونة على وجهها باتقان

وتراجع مكالماتها المفقودة

في هاتفها النقال

قبل أن ترحل بعد قليل) ص ٢١

أما عندما تقترب من العام الخارجي كما في المقطع "٥" فإنها تقع في التجريد وإنتاج ما هو عقلي:

(بلمسة ما

تستطيع إعادة تكوينه منذ ما قبل الخليقة

حتى اليوم الأخير

دون أن تترك للفلسفة فرصة

لتبرير الوجود

بلمسة أخرى تملأ أخادير البهجة

باقتراحات سرية لرحلات

لا خرائط لخط سيرها) ص ٢٣

أما في قصيدة "نبتة صغيرة رأيتها هذا الصباح" فإن الشاعرة "سعدية مفرح" تكتشف شعرية المعتاد والمألوف وما به من مفاجآت إنسانية ومرجع كل ذلك هو الذات، والدافع لهذه الشعرية هو قلق الشاعرة من الاعتيار والألفة وتكرار السلوك الإنساني، وهذه الشعرية العالية تتقاطع مع كل شعريات العالم بما تمتلكه من روح إنسانية متجاوزة للخصوصيات ومتقاطعة مع كل ما هو كوني، وهي تقوم في مجملها على التفاصيل الصغيرة، والهروب من الحكايات الكبرى، إنها شعرية الاقتراب الحميم من الأشخاص والأشياء تقول في المقطع "١":

(كل يوم أبدأ رحلتي في ذات الشارع

أعد بلاطات الرصيف مع كل خطوة

وقبل الوصول بقليل

يتشابه على البلاط

فأبدأ العد من جديد) ص ٢٥

إن الشارع بما يحمله من تناقضات وغرائبيات يمثل للشاعرة وحدة كاملة ومنسجمة، ولها قانونها الداخلي الفاعل، والذي يعكس قيم الصراع والمنافسة، وهو يعد امتداداً لذات الشاعرة إن لم يكن متطابقاً معها:

(عشرون عاماً

عمر شارعي الأثير

عمري في شارعي الأثير

عمرنا معا

عمرنا الأثير) ص ٢٧

إن المدينة الحديثة وطبيعة العمل بها، والذي يحكمه السوق لا تعتمد على علاقات القرابة والجوار، وإنما على الجماعات المتنافسة وما في ذلك من قسوة إنسانية، تخلق علاقات جديدة، تكون في معظمها مع الوسائط الحديثة مما يسبب قلقاً روحياً واغتراباً وجودياً، خاصة للإنسان العربي، الذي لم يتخلص بعد من العلاقات القبلية والزراعية، ومما يزيد من حدة هذه القسوة لدى الشاعرة سعدية مفرح إحساسها بالوحدة وتمركزها حول ذاتها وهي ذات متشظية ومتمردة على الجماعة ويتجلى ذلك بوضوح في قصيدة "قهوة وبريد" والتي تتخذ من شعرية "الرسالة" أداة للكشف عن تداخل هذا العالم الكبير وافتقاده للانفعالات والمشاعر الإنسانية بل وانتفاء العلاقات الشخصية بعيداً عن العمل، ولم يبق للإنسان الحديث إلا البريد سواء العادي أو الإليكتروني بديلاً للتواصل، فالتواصل الحي يكاد يكون معدوماً، وفي الرسالة تكون الحرية كاملة وغير مشروطة والرغبات سافرة والخيال لا حدود له، ففي المقطع الأول تقول:

(الرسائل وحدها

تستطيع اقتراح النهايات

وحدها تمتلك الشجاعة الخرافية

الرسائل الكاذبة وحدها) ص ٣١



ولم تجد الشاعرة وسيلة للخروج من عنف هذه المدينة أو تهذيبها بحيث تصبح أكثر إنسانيةٍ إلا الشعر وما الشعر هنا إلا رمزاً للبدائية والفطرة التي شوهها الفعل البشري:

(لماذا الشعر وحده

الحل المقترح

لتشذيب حسائش الفيزياء

ولماذا الفيزياء وحدها

قادرة على تفسيرنا

الشعر والفيزياء عناوين رسائلي المتباد

لة) ص ٣٦

إن الفعل البشري الوحيد الذي لم يتخلص من غريزته الإنسانية فهو "الحب" بكل أشكاله وطرائفه، فهو يقترب من الأفعال الفطرية ذات السحر على السلوك الإنساني، وربما يكون إحدى الوسائل البشرية لمقاومة سطوة التكنولوجيا وقيمها التي تحتكم للمكسب والخسارة ويتجلي ذلك في معظم الديوان، خاصة قصيدة "الحب كده":

(في ردهة صوته

المراوح بين الغناء والبكاء

تتعلم تلك الحمامة المغوية لحنها الأثير

قبل أن تفر فرارها الأخير) ص ٤٠

أما في لحظات الهروب من قسوة هذه المدينة لا تملك الشاعرة إلا التذكر أو الحنين، فالتذكر يأتي في النص على شكل حصري في تعداد الأشياء في حالتها الأولى وفي تتابع لا منطقي وكأن الزمن حلزوني لا يتطور وإنما يلتف حول نفسه:

تذكرت الرائحة الأولى

حيث غابة لم نرها

شواطئ لم نحص حبات رملها

وقوارب بعيدة مضت دون أن نلوح

لأشرعتها الظليلة

وحيث كلام لم نقصد كلماته كلها

وحيث لا شيء. لا شيء) ص ٤٥

أما الحنين فإنه يأخذ شكل "المشهد" في الأداء الشعري إذ تتجاور الأشياء التي لا رابط بينها وتتحرك بطريقة ما ومن خلال العلاقات اللغوية والدلالية، وحركة الأشياء وتتولد الشعرية، إن تقنية المشهد تعتمد على الحجاز البصري بالدرجة الأولى، كما في قصيدة "لهشاشة المشهد بيننا" إذ تلعب الصورة الفوتوغرافية دوراً مركزياً في إنتاج ما هو شعري، الصورة بكل مكوناتها وتأثيره لدى الشاعرة من أحاسيس وانفعالات:

(صورة بيضاء

مطرزة بالغيوم الصيفية

والأرانب البرية

والشرائط المزينة لجدائل التلميذات

وأكوام من السكر اللامع

وخيام على أطراف صحراء ربيعية

وبيضة وضعتها حمامة للتو

قبل أن يتعالى هديلها

ورسالة مضمخة بعطر الاعتراف الذاهل

في الصباح القديم) ص ٥٤

إن الوجود الافتراضي في الصورة أكثر قوة وحضوراً من الوجود العيني

والمتحقق، ويبدو أن كل الموجودات والأشياء والأشخاص في حقبة ما بعد الحداثة كل وجوداتها الفاعلة وجودات افتراضية، وأن صورة الأشياء أهل من الأصل لأن كل العلاقات تتمركز حول الصورة، فالحروب الحديثة لا نتابعها في الميدان وإنما من الصورة ولهذا فكل الانفعالات والمشاعر تخلقها الصورة وليس الأصل، وهذا ما يحدث في عالم السينما والتليفزيون وعالم الكمبيوتر، إن هذا العالم الافتراضي أقرب إلى الحقيقة من الحقيقة نفسها.

(شاغلتنى الصورة

شاغلت وجودي الحقيقي

لصالح وجود افتراضي مطبوع على الورق

لها بهاؤه البين

وخداعه الخفي) ص ٥٧

إن حيوية النص هذا لم تأت من التقنية رغم فرادتها وتميزها وإنما من الرؤية التي تحكم النص، فهي تنتمي لما بعد الحديث وما به من خيال جديد، إذ أصبحت الصورة هى كل شيء في الحياة.

وقد تستخدم الشاعرة تقنية "الحوار والتعليق عليه" وهى تقنية تحتاج إلى الخفة اللغوية والحضور العقلي المرن، كأنها حالة قنص أو صيد، وهى حيلة أنثوية تظهر في علاقات المحبة وما بها من برهانات واحتمالات لا تتوقع كما في قصيدة "قطة خزفية جميلة":

قلت له أنني أحبه

فابتسم بخجل

ونظر للقطة الخزفية الجميلة وهو يقول

انظري .... رائعة

كان يحب القطط الخزفية الصغيرة

ويكره الاعترافات الكبيرة

لكنه على أي حال

ظل مبتسماً لي

حتى وأنا أنكس رأسي خجلاً) ص ٦٣

إن شعرية هذا الديوان متعددة ومتنوعة ويتخذ أكثر من نمط من الأداء إلا أنها جميعاً تعتمد على القصيدة الطويلة ذات المقاطع المكثفة، فلا هي ملحمية كاملة، ولا هى غنائية خالصة، فهي تعتمد على الصراع كثيمة أساسية في الملحمة إلا أنه صراع صغير بين ذات تسعى للوجود والتحقيق، ومجتمع بكل طوائفه وفئاته يسعى للتطور والتحديث.



الشاعر محمود شوقي الأيوبي
لا يزال يعتلي المنابر ويستل الأقلام

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

رحل الأيوبي من بغداد إلى الموصل ، ثم دير الزور فالرقة ، ثم حلب والمعرة وخان شيخون وحماة وحمص وتل كلخ في سورية وطرابلس الشام فبيروت وصيدا وصور ، ثم دمشق فالقنيطرة ، ثم عبر إلى فلسطين ، فبحيرة طبرية وبيسان وجنين ونابلس والبيرة والقدس والخليل وبيت لحم ورفح والعريش ، ثم مصر وقناة السويس والصعيد ، ثم رجع عبر فلسطين وسورية والعراق ، إلى أن عاد إلى الكويت ودرس في المدرسة الأحمدية والمباركية ، ثم سافر إلى البحرين والقصير والإحساء ، وكان معه الشاعر خالد الفرج وعبد اللطيف النصف ، ونزلوا ضيوفا في المملكة العربية السعودية على الأمير سعود بن عبد العزيز ، ثم سافر إلى الرياض ، وقابل هناك المغفور له الملك عبد العزيز آل سعود ، ثم سافر إلى أندونيسيا .

* في سنة ١٩٢٠ ، أي في عهد الاحتلال البريطاني للعراق ، افتتح المحتلون داراً للمعلمين في بغداد ، وعلم محمود بذلك فسافر إلى بغداد ، والتحق بهذه الدار ، ولما تخرج عين مدرسا في مدارس العراق .

* نظم أول قصيدة في حدث استقلال العراق عام ١٩٢٠ ، وقصيدة أخرى يوم بويع الملك فيصل الأول ملكاً على العراق عام ١٩٢١ ، وقد ضاعت هاتان القصيدتان فيما ضاع من شعره .

* وإذا صح ذلك فإن صلة الأيوبي بنظم الشعر قد ارتبطت بالأحداث الوطنية الكبرى.

تراثه الشعري

ترك الشاعر محمود شوقي الأيوبي تراثاً شعرياً ضخماً منه ما هو مطبوع ، ومنه ما هو مخطوط .

أ. الشعر المطبوع

طبع الأيوبي خمسة دواوين شعرية ، كما تذكر الدكتورة نورية الرومي ، وهذه الدواوين على الترتيب : ١ . الموازين : ١٩٥٣ ٢ . الأشواق ٣. رحيق الأرواح . ٤ . هاتف الصحراء

٥ . ألحان الثورة .

والدواوين الأربعة الأولى طبعت في مصر ، أما الخامس" ألحان الثورة " فقد طبع في بيروت .

ب. الشعر المخطوط

للشاعر الأيوبي من الشعر المخطوط ما يلي : ديوان (أحلام الخليج) في جزئين كبيرين ، وديوان ضخم بعنوان (الملاحم العربية) ، ودواوين ضاعت و فقدت من الشاعر أيام الحرب في أندونيسيا ،وأيام الثورة ، وبعضه أحرقه خوفا من تفتيش الاستعمار . كما يذكر ذلك في رسالة بعث بها لصديقه الأديب الكبير د. محمد عبد المنعم خفاجي ،

ومن بين الدواوين التي ضاعت ، ديوان (الينابيع)وديوان (الصباح) وديوان (أغاني الحمى) ، ويقول في آخر لقاء أجراه معه الشاعر محمد الفايز، ونشر في مجلة الكويت ١ / ١ / ١٩٦٦ / : " عندي قصائد لم تر النور بعد ، وأخرج للفايز ثلاثة مجلدات ضخمة ، تكفي لطباعة خمسين ديوانا كتلك الدواوين التي ننشرها الآن ، قال إنه يريد أن يطبعها ، ثم سكت ليقول : ولكن منذا الذي يطبعها " ؟

ملاحظة : روى عبدالله الأنصاري ، وهو ابن أخت الشاعر جامع تراثه المطبوع المخطوط للدكتورة نوريه الرومي في مقابلة معه يوم الأحد ١٤ /٦ / ١٩٨١ /أن اسم الشاعر : محمود عبدالله الأيوبي أما كلمة " شوقي " فقد جاءت إضافة من الشاعر نفسه لشدة إعجابه بأمير الشعراء أحمد شوقي ، وورد مثل هذا الرأي عند " أحمد الشرياصي " في كتابه "أيام الكويت " .

وقد قدم الأديب عبدالله زكريا الأنصاري لديوان خاله الأيوبي بمقدمة هامة تقتطف منها النقاط التالية :

* هذا هو الديوان السادس للشاعر الأيوبي الذي ترك ثروة ضخمة وهائلة من الشعر ، تحتاج إلى المزيد من الوقت والعناية والاهتمام .

* إن الشعر عند المرحوم محمود شوقي هو الطعام والشراب ، وهو اليقظة والمنام ، وكل شيء ، فلا شيء في حياته يعلو على الشعر .

* إن الشعر في حياته يسمو ويتعالى ، ويرق ويروق ، ويعذب فيطرب ..

* شعره بحر لجّي من فوقه سحاب ، وهذا البحر اللجّي يتيه فيه القارئ ، لاضطرابه واضطراب موجاته المتلاحقة ، إذا لا تكاد تخلص من موجة ، حتى تلطمك موجة أخرى ، ولا تكاد تخلص من تيار حتى يجرفك تيار آخر .

* إن بحور الشعر لها هدير أين منه هدير البحر ، وإذا كان هدير البحر يصمّ الآذان ، فإن هدير الشعر يدوي

في الفكر دويا هائلا ، وليس كل الشعر له مثل هذا الهدير في الفكر والقلب معا .

* في شعر الأيوبي تضيع المعاني لتتابعها في ذهنك ، وتزدحم في مخيلتك ، وتختلف في القصيدة الواحدة ، وقصائده غالبا مسهبة ، ترفل في أثوابها الطويلة ، كما تتشابك الألفاظ تشابكا كثيفا في القصيدة الواحدة .

* هذا الديوان " المنابر والأقلام " يضم مجموعتين متمايزتين من شعر الأيوبي ، المجموعة الأولى كتبها في غربته في اندونيسيا ، والتي أمضى فيها عشرين عاما ، فجاءت المجموعة الشعرية متجانسة .

والثانية كتبها بعد عودته من غربته ، وتمثل مشاعره نحو وطنه " الكويت " : فرحا وحزنا ، وسرورا وكآبة ...

* ترك الأيوبي شعرا كثيرا كتبه بعد عودته وأكثره في المديح .

* هناك أوراق كثيرة مبعثرة للشاعر تعجّ بالشعر وتزخر بالقصيد ، وبعضها تعجّ بالمذكرات الشعرية و النثرية و على شكل مسرحيات قصيرة ، و الشعر له النصيب الأوفى و الأكبر .

* أوراق الأيوبي الكثيرة تحتاج إلى جهد جهيد ، و وقت واسع مديد ، و صبر طويل لفرزها و ترتيبها و مطابقتها .

و قد جاء (المنابر) في ١٣٠ ص و الأقلام في ٨٠ ص ، و الديوان كله مع المقدمة في حدود ٢٣٠ ص من القطع الكبير .

ينقسم الديوان إلى قسمين : الأول : المنابر ، و الثاني : الأقلام ، و يغلب على القسم الأول الشعر الديني الإسلامي ، وتصوير غربة الشاعر و معاناته في اندونيسيا ، و كذلك شعر الإخوانيات ، و شعر الحرب و مآسيه ، في حين يغلب على القسم الثاني و الذي كتبه الشاعر بعد عودته إلى وطنه ، وكان طبيعيا أن يغلب عليه الشعر الوطني ، بالإضافة إلى بعض الموضوعات الاجتماعية الأخرى .

الأيوبي والشعر الإسلامي

انطلاقا من مبادئ الدين الإسلامي الحنيف ، وانسجاما مع الدور التربوي للشاعر الأيوبي ، الذي كان يعمل مدرسا في مدرسة الإسلام الثانوية في اندونيسيا ، فإن الشعر الإسلامي له النصيب الأوفر ، والحظ الأسمى في ديوانه ، وهذا يدل على حسن إسلامه ، وشدة اعتزازه بمبادئ ديننا الإسلامي الحنيف .

وتتصدر قصيدة "مدرسة الإسلام الثانوية "الديوان ، وقد أنشدها الشاعر يوم الاحتفال العمومي لمدارس الإسلام الثانوية في مدينة "الصولو - جاوه " وكان الشاعر يعمل مدرسا هناك ، وقد أهدى قصيدته للإمام الشيخ "غزالي " مؤسس مساجد ومدارس التقوى في مدينة " الصولو " اندونيسيا. يقول فيها :

هذي المدارس للإسلام شيدها

في ربع (صولو) صنيع طيب الأثر

بوركت ياعلم الإسلام في عمل

لله صنعت به ميمونة العمر

نسجت بالعلم للإسلام بردتــه

وفيت حقــا غزالــي رائع النــدر

شيدت في ذمة التقوى المساجد لم

تذخر حطاما بذي الدنيا ولم تــذر

ثم ينتقل الشاعر ليوجه التحية إلى مدرسة الإسلام ، والتي يعتبرها منارة من منارات العلم الإسلامي ، تربى الأبناء على طاعة الله ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. يقول الشاعر :

حييت مدرسة الإســلام ما بقيت

دنيا تدور لدى الآصال والبكر

أنشودة الحق للإسـلام داويــة

مابين أرجائك الفيحاء في الدهر

هذبت بالخلق الأبناء فازدهرت

مغارس العـلم في مغناك بالدرر

وجئت للحق والإيمان رافعــة

رأس الفضائل في معمورة الدور

والحــال كذلـك فـي قصـيـدة "أمة الإسلام ، أو يوم شركت إسلام " وقد ألقى الشاعر الأيوبي هذه القصيدة في الاجتماع العمومي لمؤتمر جمعية (شركت الإسـلام) المنعقد في دار مدرسة الإرشاد العربية في مدينة سورابايا - جاوة - الشرق الأقصى بتاريخ /٧ /٨ /جمادى الثانية عام ١٣٥٧ هجري ، وقد قام بترجمتها إلى اللغة الأندونيسية الأستاذ المجاهد السيد عبدالقادر باحلوان .

يقول الشاعر مباهيا ومفاخرا برسالة الإسـلام ونبيها الكريم محمد عليه الصلاة والسلام ، والذي جاء يبعث في الأمة ثورة الحق والنور والإيمان :

سائل ربوع بني الإســلام يقظة من

للحق ساروا ولا مال ولا نشب

أهبّ (أحمد) من مثواه منــحدرا

كالسيل طام له بين الورى لجب

هـل أطلقـت من غيوب الله ثـائرة

أرواح قوم هم أجدادنـا النجـب

أم جاء ينفخ في صور النهوض لنا

بثورة الحق (إسرافيل) ما يجب

ثم ينتقل بعد ذلك ليحدثنا عن الأقطار العربية التي تحتضن الدين الإسلامي الحنيف ، وفي مقدمتها الجزيرة العربية، التي كانت مهبط الوحي الإسلامي ، ونور الله تعالى في الأرض، ثم اليمن ، فتونس ، والعراق ، ومصر، ثم إيران والهند :

وفي الجزيرة أنغام العروبة قــد

تهافتت نحوها أبطالنا النجــب

صوت بصنعاء في موج الأثير له ال

آذان تصغي تردّت بعده الريـب

وفي الرياض أناشيد النهوض بــها

لشرعة الحق تزخار ومضطرب

في مصر في تونس في وطــن

الـريفي معجـزة الإسلام ترتقب

إن العراق ليبني المــلك منفلتـا

كالرعد يدوي له في سيره خبب

تغلي بأبنائها الأشواق نحو عــلا

لدين أحمد تهوي دونهـا الحـجب

تميل إيران نحو النيـل مظــهرة

حبـا لوحدة هذا الـشرق ينتخب

في الهند صوت لنصر الحق منفجـر

كما تفجــر بركان له شــعب



والــذي يـهـدف إلـى مـد الجـسـور بين الأقطار والأقاليم الإسلامية ، ويبين مدى اعتزاز الشاعر بأمته العربية ، فلقد كان النبي الكريم عربيا ، ونزل القرآن باللغة العربية ، وكان حملة راية الإسلام منذ فجره الأول من العرب ، وقبيلة قريش أفصح القبائل العربية لسانا ، وأغناها بيانا ، ومن هنا تأتي أهمية ما أ نجزه الشاعر محمود شوقي الأيوبي الذي كان على مدى عشرين عاما سفيرا للعروبة والإسلام في بلاد اندونيسيا وأي سفير ، وهذا ما يجعل مهمته ورسالته هناك من أهم الرسائل التي قدمها في حياته الإنسانية والإبداعية .

شعر الكفاح والتحرر

لقد كانت الفترة التي عاشها شاعرنا الكويتي الكبير محمود الأيوبي في اندونيسيا ١٩٣٠ ١٩٥٠تعجّ بالنضال والكفاح المسلح ضد المستعمرين والمحتلين ، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الحرب العالمية الثانية - بفواجعها وكوارثها ودمائها المسفوكة وملايين القتلى - قد قامت في تلك الفترة ، والشاعر في بلاد المغترب ، عرفنا حجم المعاناة التي عاشها الشاعر، ووقفنا على عظم المهمة التي كان يضطلع بها ، وقيمة الأشعار التي كتبها إبان تلك الفترة ، والتي يمكن اعتبارها شكلا آخر من أشكال التاريخ السياسي والاجتماعي.

وإذا كان الشعر مرآة الأمة ومفتاح تاريخها ، فإن شعر الأيوبي عن كفاح اندونيسيا ، وزعمائها المجاهدين هو وثيقة وطنية وسياسيةعلى غاية من الأهمية ، يمكن الرجوع إليها والاستئناس بها .

تعالوا معا نقرأ قصيدة " الكفاح " في بلاد الأندونيسيا المجاهدة الحرة ، والمهداة للشباب المجاهد، وقد أذيعت القصيدة من مذياع الجمهورية في " جاكرتا "، وهذا يدلل على المكانة المرموقة التي كان يحظى بها شاعرنا، والذي يقول في مطلع قصيدته :

ألله أكبر يوم الحق يزدخر
بكل ليث لخط النار ينحدر
يوم يرخِّم للتاريخ أغنية
لها الخلود يغنّيها له القدر
ألا ابسمي يا عروس الشرق وانشرحي
لك الحياة فلا هم ولا ضجر

ثم ينتقل الشاعر ليصور لنا بطولات فتيان اندونيسيا، وشجاعة المجاهدين الذي يواجهون الأعداء بكل بسالة ، ويقدمون أرواحهم الطاهرة ودماءهم الزكية فداء لتراب الوطن وحريته :

فتيانك الغرّ خاضوا الهول واندفعوا
لينقذوك من الأعداء واصطبروا
وحطموا للعدا الأنذال معقلهم
وأرغموهم على التسليم إذ كُسروا
هذي الدماء التي سألت مطهرة
وإنها النور في الفردوس ينتشر
كفاك يا أندونيسيا الذل لا خطر
عليك ينثال بعد اليوم لاضرر
كاد العدا يغصبون الحق فانخذلوا
تعسا لغاصب حق غره البطر
ألله يشهد والدنيا بأجمعها
بأن حقك مضمون له الظفر

ويتبدّى شعر الكفاح والجهاد جليا في قصيدة "تحية الزعيم" والمهداة إلى الشيخ "أحمد محمد الأنصاري السكرتي" ، أحد زعماء النهضة الإسلامية ، والذي توفي بعد جهاد و نضال دام ثلاثين عاما في اندونيسيا ، وكان . رحمة الله . مؤسس حزب الإصلاح و الإرشاد الإسلامي . يقول الشاعر مادحا ذلك الزعيم مشيدا بكفاحه و جهاده ، و فضائله و مكارمه :

صدحت على عرش الخلود صفاته
ورنمت بالمكرمات سماته

جمع الفضائل والمكارم يافعا
وتسابقت كهلا إليه عظاته

غنى الزمان بخالدات جهوده
والعز منه خصيبة ربواته

ثم ينتقل ليحدثنا عن بطولاته ، وتضحياته وركوبه الأهوال في طلب العلا غير مكترث بالخطوب الجسام ، جامعا قلوب المجاهدين على حبه وحبه الوطن :

بطل الحقيقة وهو رافع بندها
وعلى الذرا قد أشرقت حسناته

يستمرىء الأهوال في طلب العلا
وتدك عادية الردى خطواته

رحب بعاصفة الخطوب جنانه
وعلى الطغام مريعة طعناته

متبتل رسخ اليقين بقلبه
ومضى الشباب ولم تلن قنواته

فإذا تبسمت الخطوب رأيته
تفتر عن شمس الضحى بسماته

جمع القلوب على محبته وقد
هزم العدو فلن يلمّ شتاته

الأيوبي وشعر الحرب

وقعت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، ولم تضع أوزارها إلا في عام ١٩٤٥ بعد أن حصدت واحأر ملايين البشر ، وأسالت الدماء ورمت بالأشلاء في كل مكان ، وكان شاعرنا الأيوبي في اندونيسيا، وانبرى يصورلنا الحرب التي لفحت البلاد وأحرقتها فيما أحرقت .

لقد كافح اليابانيون الهولنديين في اندونيسيا وطرد وهم منها ، وطردوا الإنكليز من ملقا وسنغافورة ،وطردوا الأمريكيين من الفلبين ، ومثلوا بالأوربيين أسوأ تمثيل ، وأساؤوا التصرف مع الرعايا ، وقد تقطعت السبل.

ثم سقط اليابانيون بعد القنبلة الذرية في هيروشيما ، وثار الأندونيسيون الأحرار يطالبون بالحرية والاستقلال ، وحملوا السلاح في وجه الأمم الغاصبة ، وكانت ثورتهم قاسية على الأعداء ، وهذه جيوش الثورة تشعلها نارا حامية في كل الجهات ، وسوف نجول معا في ملحمة شعرية مطولة للأيوبي تحت عنوان " الحرب الضروس " ، وامتدت القصيدة ما يقارب مئة بيت من الشعر، و حرص الشاعر على وضع عناوين فرعية لتلك المطولة من حين لآخر، كلما اقتضت الضرورة ذلك :

تجهم الكون واربدّت مخائله
وجاء مصطخبا في بطش منتقم

ودار دولاب حرب لم يدع أحدا
خلوا من الجرح أو خلوا من الرجم

ومثل الوغد في الدنيا روايته
وجاء أعوانه بأوجه الجهم

إبليس مثل أدوارا منسقة



وصار من خبثه في زيّ محتكم

غدا (أبو مرة) الملعون مفتخرا

يزهو بمنكره في موكب فخم

يجري يقهقه جذلان الفؤاد على

جماجم الناس في سيل من الأمم

فحطمت هذه في الشرق دولة من

ذاقت وبال مساويها بذي الظلم

وبينما كانت الحرب على قدم وساق كان شاعرنا الأيوبي في قرية " اللاواغ " وحيدا ، وكانت زوجته عند أهلها في " سورابايا " ، والطريق بين البلدتين مقطوع ، فما أشد المعاناة وما أقسى وقعها على قلب الشاعر المعنّى، والمجروح بشظايا الحرب ونار البعاد ، يقول الشاعر :

صالوا على العرض واشتدوا لشهوتهم

قبحا لهم في أحطّ القبح والسقم

هذا المرابي اللئيم النذل منتصبا

يمشي بلعنته في زمرة الخدم

يسير في الدرب كالوطواط طلعته

بهرا له من عتل ماكر نهم

وذاك آكل أموال اليتيم وذا

له المسكين رزق غير منحسم

إني لأعجب من قوم تغرهم

هذي المظاهر عن مخفي غيهم

ثم يصور الشاعر بشاعة الحرب وأهوالها ، وفي مقدمتها جرائم اغتصاب الفتيات والنساء العفيفات الطاهرات ....ومثل هذه الجرائم كانت ترتكب ليلا ، وأحيانا في وضح النهار. يقول الشاعر في مقطع بعنوان "الفخ "

ريم بأحبولة الشيطان قد قنصت

بكيدهنّ .. وكانت ورد متهم

أتى إليها مغيرا قائلا علنا

مناي .. هيت لحظ غير منفصم

من أنت يا نذل ؟ قالت وهي نافرة

اغرب فإني هنا في منزل الحرم

فقال : وهو كنمر ثائر شرس

يا ظبيتي هوني عني لظى القسم

لابد منك فهاتي ما أريد فلا

تمانعيني لأمر خطّ بالقلم

هب الخبيث إليها وهي واجمة

حيرانة بشراك الإثم في الظلم

نال المنى الوحش منها وهي ذاهلة

كأنها عند وقع الإثم في عدم

راحت ضحية وارفضت طهارتها

واريد فيها زلال العفة الشبم

زال البهاء وزال الطهر وانطفأت

أنوارها في ظلال العهر والإثم

ويبين الشاعر أن جرائم الشرف والعرض هذه لا يمكن أن تمر بغير حساب وعقاب ، ولا بد للمجرم من أن ينال القصاص العادل ، ولا بد للانتقام للشرف أن يأتي حاسما وسريعا ، من نصل وسكين تنغرس في جسد المغتصب الآثم ، لتزهق روحه الشريرة الآثمة جزاء ما اقترفت يداه من جرائم نكراء ، ونقرأ بهذا الصدر مقطعا بعنوان "الطعنة الصارخة " يقول الشاعر :

هتكت عرضي ..فخذها خلدت

يا أيها النذل ...خذها الآن وانحطم

خذها من المدية الملساء واحدة

من كفَ منتصر للعرض منتقـم

خذها ..لتكتب في التاريخ معجـزة

خذها وفارق أديم الأرض وانصرم

خذها ..وسوف يرى الأنذال بغيهم

شؤما لمن يتحدى العرض في شؤم

وغير بعيد عن أجـواء الحـرب ، تأتي قصيدة مطولة تمتد على ما يقارب خمسين بيتا ، وتحمل عنوان " الأيام السـوداء " فـي الـفـردوس الاسـتوائـي الأندونيسيا ، وهـي كما يبرز الشاعر مأساة من إحدى المآسي التي وقعت في زمن الحرب ؛ حيث تزوج الشاعر من فتاة اندونيسية لم تمكث معه إلا أحد عشر شهرا ، وقد انتقلت هي ووليدهـا إلـى عـالـم الخلـود ، وكانت الزوجة الأولى للشاعر .

والأيوبي هنا يبدأ هذه المرثية الطويلة بمقدمة غزلية تنم عن ذائقته الشعرية التقليدية الراقية والجميلة ، وتؤكد صـدق عاطفته ، وشـدة تعلقه بتلك الـزوجـة الصبية الفاتنة والحسناء ، التي ملكت عليه قلبه وجوارحـه يوم صارت زوجته وحلاله .

يقول الشاعر مصورا حبه وهيامه بها :

تمتع بمرأى الحسن في وردة الخـد

وفي الأعين الدعجاء والجيد والنهد

وذق خمرة الفردوس في الريق واللمى

ففيها شفاء النفس والقلب والكبـد

وإن رمـت غادات الجنان فإنـها

على الأرض من وهد تسير إلى وهد

ثم ينتقل الشـاعـر بعد ذلـك ليصور انقطاع السبل بينه وبين زوجته ، فقد كان هو في بلد ـ كما أسلفنا ـ وهي في بلد آخر ، وتقطعت بهما السبل ، فكانت معاناة البعاد والفراق والحرمان ، وما أشـد وطأتها على قلب الشاعر الذي أضنـاه الحـب ، وأحـرقتـه نـار البعاد. يقول مصورا تلك الحالة النفسية التي عصفت بفؤاده :

رعى الله قلبا عاش في قلب غـادة

بجاوا ففل البين خلين بالبعد

فمن يسأل (اللاوان) عن مهجتي التي

يقطعها سيف النوائب بالحد

رميت بدهياء على حيـن غـرة

وفاجأني فدح النوائب بالقد

ثم يصور لنا كيف وارى حبيبته وشريكة حياته التراب بيديه ، لقد شاءت الأقدار أن ترحل مبكرا ، في عز الشباب وميعة الصبا ، ولا راد لقضاء الله تعالى ، والأمـوات تحمل نعوشهم على الأيدي والسواعد ، أما شاعرنا فيحمل نعش زوجته في قلبه المعذب ، وهو يشيعها إلى مثواها الأخير :

حملت على قلبي المعذب نعشـها

وسرت أواريها بنفسي في اللحد

هتفت :أيا سري الحبيبة هكـذا

يفرقنا فدح النوائب عن عمـد

ذهلت وطار العقل من هول ما رأى

ونحت وناح الدهر حولي بالصد

سلام على القبر الذي ضم لحـده

فتاة بروحي ..آه ريحانة الخلـد

بعد هذه الوقفة المستفيضة مع أبرز القصائد والملامح والمفاصل الحياتية في الجـزء الأول من الديوان "المنابر " ننتقل معا لنستعرض أهم القضايا

الشعرية التي شغلت بال شاعرنا في الجزء الثاني من الديوان" الأقلام " ، وقد كتب معظم هذه القصائد بعد عودته إلى وطنه ، فكان من البديهي أن يهيمن الشعر الوطني، ويكون له حصة الأسد في الديوان .

الأيوبي والشعر الوطني

يثبت الأديب " عبد الله زكريا الأنصاري " في هذا الجزء من الديوان ثماني قصائد وطنية ، مبينا أن بعضها نشر في دواوين سابقة ، لكنه رأى إعادة نشرها ضمن هذا النسق الوطني و الوجداني ، لتكون بمثابة " ملحمة وطنية " متكاملة الملامح و الأبعاد ، تصور حبه للكويت .

لقد اكتوى فؤاد الشاعر بنار الغربة عن الأهل و الوطن ،على مدى عقدين من الزمان ، و جاد القدر عليه بالعود الحميد إلى أرض الوطن ، و كان لابد للقلب أن يخفق ، وللسان أن يلهج بحبه ، و للقريحة الشعرية أن تغزل أجمل الأشعار.

لقد حمل الأيوبي الكويت نبضا في قلبه ، و كحلا في عينيه ، و سطرا في ديوان شعر لا ينتهي ، و ملحمته الشعرية و طني تمتد على ثمانية مقاطع ، و تشمل ما يقارب الثلاثمئة بيت من الشعر الوطني ، و هي أهم ما يميزهذا الجزء من الديوان .

يقول الشاعر في وطني (١) :

وطني بحبك تشـرق الآمال

وعلى أديمك لي هوى سيّال

قد كنت فيك من المعاني شعلة

بسنائها شعر الهوى يختال

تتناثـــر الأنوار فيك كأنها

شعر يجنّحه حجّا وخيــال

والأيوبي الذي هام بحب الكويت ، وهزّ الشوق أركان قلبه ، رأى تغيرا كبيرا قد طرأ على الوطن ، فتغيرت المفاهيم والعادات والتقاليد ، بفعل المال الذي صار يتدفق في الأيدي ، ويملأ الجيوب، فوقف متسائلا حائرا مستنكرا أن نختصر الأحلام إلى التهافت على توافه الحياة ، ونترك السعي نحو العلا والعز والإكرام .

يتساءل الشاعر في وطني (٢) ، تحت عنوان " بين الملك والشيطان" فيقول :

وطني ...وأينك في الرقي مغامـرا

ببنيك حيث العز والإكـــرام

وطني ...وأين من ألقى أنوارهــا

وطني ...وأين من العلا الأنعام

وطنني ...وأين الخلق بدرا ساطعا

وطني ...وأين وقارك البســام

ويتابع منهجه الوطني الناقد لكل الأخطاء والعيوب والنواقص التي باتت تطفو على السطح، وتعكر صفو المبادئ والقيم، ونرى في وطني (٣) الشاعر بين " الحلم والسخط "الحلم بالوطن الجميل والمعافى من الأخطاء والنواقص ، والسخط على ما طرأ من تزييف للحقائق ، وتشويه للفكر والسلوك الاجتماعي :

عجبي ...وأين الحلم يبتعث الحجا

بعثـا ولا قلب يرى هيـــاب

عبست صراحتك المجيدة في النُّها

وغدت تجرجر كبتها وتهــاب

أنــا لا أرى للعقل إلا صــورة

رسمت بها صور الأسى الأذناب

ويصور في وطني (٤) الصراع الذي بدأ ينشب بين " العفة والشهوات " ، داعيا إلى تغليب العفة والطهارة ، ومحذرا من الانجــرار وراء الشـهوات لأنها توبق المجتمع وتفسده وتهلكه ، ويبدأ قصيدته بقوله " قف حيث أنت " وفي هذا إشارة واضحة إلى التحذير من مخاطر الانجرار وراء درب الشهوات والفساد ، على الفرد والوطن والمجتمع بشكل عام . يقول الشاعر :

قف حيث أنت فهذه الشـهوات

تغلي بمرجل فيحها النزوات

نشرت دخان قتارها متصاعدا

رفضت به في جونا العاهات

أشباح ظلمتها تطوف كأنـها

الغيلان باح بسرها الظلمات

ويحذر الشاعر في وطني (٥) من "أم الخبائث "وهي شرب الخمرة التي تذهب بالعقول ، وتدمر النفوس والأرواح ، مؤكدا أنها " جريمة معصورة " في كأس قاتلة :

الخمر تلك جريمة معصـورة

بيد يصفق طيها الغمّــاز

أم الخبائث .. ذاب في كاساتها

ليث هوى بين الليوث وباز

تسري لتستلب العقول بنشوة

كذابة هزت بها الأعـجاز

وفي مواجهة ذلك يدعونا الشاعر لننهل معا من خمرة الروح الحلال الكريمة ، خمرة الإيمان والجنة ، التي وعد الله بها عباده المؤمنين الطائعين :

يا خمرة الروح الكريم تنزّلـي

في الروح نورا ماله أكـواز

هي للعقول أشعة سـحقت بها

الشهوات والعورات والتغماز

وفي وطني (٦) يتابع الشاعر تشخيص أمراض الأمة ، ويسلط الضوء على " المرابي " ، لعنة الأمة وميكروب الدمار والخراب فيها :

يقول الشاعر فاضحا ومنددا بأساليب الربا والمرابين :

يا حاملا علم (الربـا) متهالكا

للسحت كم خزرت لك الأحداق

تعسا عداك الخير لا رزق يرى

لك غير ما هصرت به الأعنـاق

آليت لا ألقــاك إلا ثائــرا

يا مجرمـا صرخت له الأبـواق

وملحمة الوطن ليست كلها انتقاء لسلبيات الوطن ، ولكنها أيضا إبراز إيجابياته وإظهار لحسناته ، وإشادة من القلب لأعلامه وحملة نهضته الحديثة ، و في وطني (٧) نقرأ معا "أنشودة البعث " وهي مهداة لمجلة " البعث " الكويتية للأديبين الفاضلين : الشاعر أحمد العدواني ، والمثالي النابه السيد حمد الرجيب :

نغَمتُ : لؤلؤةَ الخليـج فـداك

روحي ...وروحي بعض من يهواك

نظرتُ ..تخازرُ للمعاني سرها

عيناي في سكر الهوى لرضـــاك

وثبت بين أضالعي نغم الـهوى

لما لمســت بمهجتـي ريـّــاك



وكذلك وطني (٨) وهي مهداة لمجلة الكويت بعد احتجابها حقبا ، وصاحبها المرحوم الشيخ "عبد العزيز الرشيد" وقد همّ أن يبعثها للحياة أبناء الفقيد . يقول الشاعر داعيا إلى الكفاح من أجل الثقافة الحرة والفكر المستنير :

يا شباب العرب شمّر

للعلا لا تتأخرْ

سدد الرمية وانظر

هدفا للعز انظرْ

وفي قصيدته الجميلة "عروس المجد" يغازل الشاعر وطنه الكويت بكل الحب والشوق ، مؤكدا على التمسك بقيم الحرية والعزة والكرامة والصمود، في وجه كل المحن والشدائد .

يقول الشاعر:

يا عروس المجد يا بنت الخلود

غردي في موطني الحر المجيد

واسكبي شعرك سمحا جائشا

في عروقي للحمى يوم الصمود

وابعثي للعز لحنا رائعا

ينفح الأرواح أطياب الورود

ثم يختتم الشاعر قصيدته بهذه الأبيات ، وهي غاية في الروعة والقوة والتماسك ، وتؤكد أن شاعرية الأيوبي ذات قدم قوية وراسخة في ميدان الشعر العمودي ، وتستحق منا كل الدراسة والحفاوة والعناية . فلنستمع إليه وهو يتغنى بأيام الكفاح الوطني المجيدة ، سعيدا بأن يبصر عروس النور في مهرجان الحق ، وهذه التشبيهات البليغة الراقية تؤكد بما لا يدع مجالا للشك قامة الأيوبي الشعرية الباهية :

أنا من نبع المعالي أستقي

ومن الحرية البكر ورودي

كل أيام كفاحي أبدا

كلها يا أمتي أيام عيد

في دمائي صرخة عاتية

لا تبالي كل شيطان مريد

وفي هذا الصدد لابد من الإشارة أيضا إلى قصيدة "تحية صوت العرب المجيد" وهي تحية شعرية مهداة إلى إذاعة صوت العرب التي انطلقت من القاهرة ، وفيها نلمح توهج الفكر العروبي والقومي عند الشاعر الأيوبي ، والذي كان يرى في أرض العرب من خليجها إلى محيطها وطنا واحدا وشعبا واحدا:

تغلغل في الدنا شقّ الهضابا

وحلق في العلا حرا مجابا

تسرب في قلوب الصيد لحنا

عظيما يمنح العرب انقلابا

وأجج بين أضلعنا جحيما

على الأعداء تلتهب التهابا

أصوات العرب دونك كل نفس

بأرض العرب تشتاق الوثابا

خاتمة

وبعد هذه المحطات النقدية في مسيرة الأيوبي ، لا نرى إلا أننا أخذنا أكثر من نقطة من بحر ، وقرأنا سطرا من ملحمة شعرية زاخرة وحافلة بالأدب والتاريخ والفكر والسياسة ..

نعم هذا هو حال ذلك الإرث الشعري الكبير الذي خلّفه لنا الشاعر الكبير ، والرائد المرحوم "محمود شوقي الأيوبي

" ، وهذه الكنوز الشعرية بحاجة إلى سواعد الشباب ، لينفضوا عنها غبار النسيان ، وصدأ السنين ؛ لأن ما خلفه الأيوبي جدير حقا بالدراسة والاهتمام ، والحفاوة والتقدير ، ولا شك أن كتاب الدكتورة " نورية الرومي " عن الشاعر هو أول الغيث ، والقادم آت بعون الله وفضله .

تعريف بالشاعر

* ولد الشاعر محمود شوقي الأيوبي عام ١٩٠٣.

* تلقى تعليمه في مدرسة أولية بالكويت هي كتاب الملا زكريا الأنصاري ، والد الأديب عبد الله زكريا .

* توفي والده وهو طفل صغير ، فساعده زوج أخته السيد " عمر عاصم " على الالتحاق بالمدرسة المباركية ، ثم سافر إلى البصرة وتعلم فن الطباعة .

* بعدها سافر إلى بغداد ، والتحق هناك بدار المعلمين ، وتخرج منها عام /١٩١٨/ .

* أمضى في أندونيسيا عشرين عاما /١٩٣٠ . ١٩٥٠ / يدرّس اللغة العربية والآداب الإسلامية .

* توفي . يرحمه الله . في ٢٣ / مارس / ١٩٦٦ /م .

وهذه الأعوام كلها على وجه التقريب والترجيح، كما جاء في كتاب " محمود شوقي الأيوبي . حياته وتراثه الشعري للدكتورة " نورية الرومي " .

* مراجع البحث*

١.ديوان المنابر والأقلام / للشاعر محمود شوقي عبد الله الأيوبي.

أعده وقدم له : عبد الله زكريا الأنصاري. الطبعة الأولى ١٩٨٢ م .

٢ . محمود شوقي الأيوبي / حياته وتراثه الشعري . عرض ونقد .

د . نورية الرومي . ١٩٨٢ م .



ليلى العثمان في "صمت الفراشات" الواقعية السهلة

بقلم : أنور محمد
(سورية)

لسانٌ يجرحُ، يسحرُ، يتلذَّذ وهو يروي، لسانُ ليلى العثمان في روايتها (صمت الفراشات) الصادرة عن دار الآداب في بيروت. لكنَّه لسانٌ لا يريدُ يقطعُ مع الماضي التقليدي في الروي- فلا يصطدمُ مع الأفكار، مع السرد الذي نضج على لسان عبدالرحمن منيف، وإلياس خوري، والطاهر وطار، وهاني الراهب، وحنا مينا، وخيري الذهبي، وادوار الخراط، وإسماعيل فهد إسماعيل، وطالب الرفاعي. وكأنَّ ليلى تريدُ تمجيدَ الواقعية السهلة "التقليدية".

ليلى العثمان لا شكَّ تُريد تكتب، تريد تبني نصَّاً فنياً، لكنَّها تذهب إلى الآلية



ليلى العثمان

"الميكانيكية" في بنائه: نايف رجل عجوز في الستين من عمره ، يشتري/ يتزوج ناديا في العشرين من عمرها (الغني × الفقير) ثمَّ يأمرها بالصمت فلا تتكلَّم، فيطلب من مخدومه، من عبده "عطية" أن يفقدها عذريتها ليلة عرسه بدلاً عنه بسبب عنانته، ثم يجلدها بالسوط، ويغلقُ عليها أبواب القصر مدةً أربع سنوات لاتشوف خلالها أياً من أعضاء أسرتها، إلى أن يجيء ذاك اليوم الذي تفرُّ/ تهربُ فيه من القصر،وتصير في بيت والدها، فيتبعها العجوز ومعه الرقيق عطية، ويطالبها بالعودة إلى بيت الزوجية فترفض ويرفض ذلك أبواها (!!) فيعود أدراجه مُهدِّداً بأنه سيخرب الدنيا على رؤوسهم. وما أن يصل إلى قصره حتى يُصاب بأزمة قلبية فيموت. وترثُ ناديا ثروة لا عد لها- وهذا كان هدف والديها- فتشتري عمارة (تقبر الفقر) وتتابعُ دراستها الجامعية وتشغِّلُ "عطية" الذي اغتصبها بواباً للعمارة، وتتعلَّقُ بأستاذها "جواد" الأرمل الذي كان متزوجاً من أمريكية، ثم تتركه وتقرِّرُ الزواج من مخدومها "عطية".

هذه الحكاية التي أسست عليها ليلى العثمان عمارتها الروائية- صحيح أنها تقوم على بُنى متعارضة، على متتاليات من النظم الإيقاعية التي لا تترك لنا مجالاً كقراء أن نتوقعَ أو أن نتنبأ بما سيجري. إلا أنها لا تضيف جديداً لعالمها السردي. فالرواية هذه (صمت الفراشات) هي تنفيذ آلي لوقائع معروفة مسبقاً، ليلى لم ترسل أي معلومة جديدة. في روايتها (وسمية تخرج من البحر) كان السردُ يجيءُ على شكل تعاقب أحداث غير متجانسة/ متوقعة. أحداث قامت على قوانين يصعب خرقها، لأنها قوانين النص الداخلية، وهذا ما منحها جانباً تحريضياً، وأعطاها أهميتها كبناء فني رغم راهنية موضوعها وربما تقليديته.

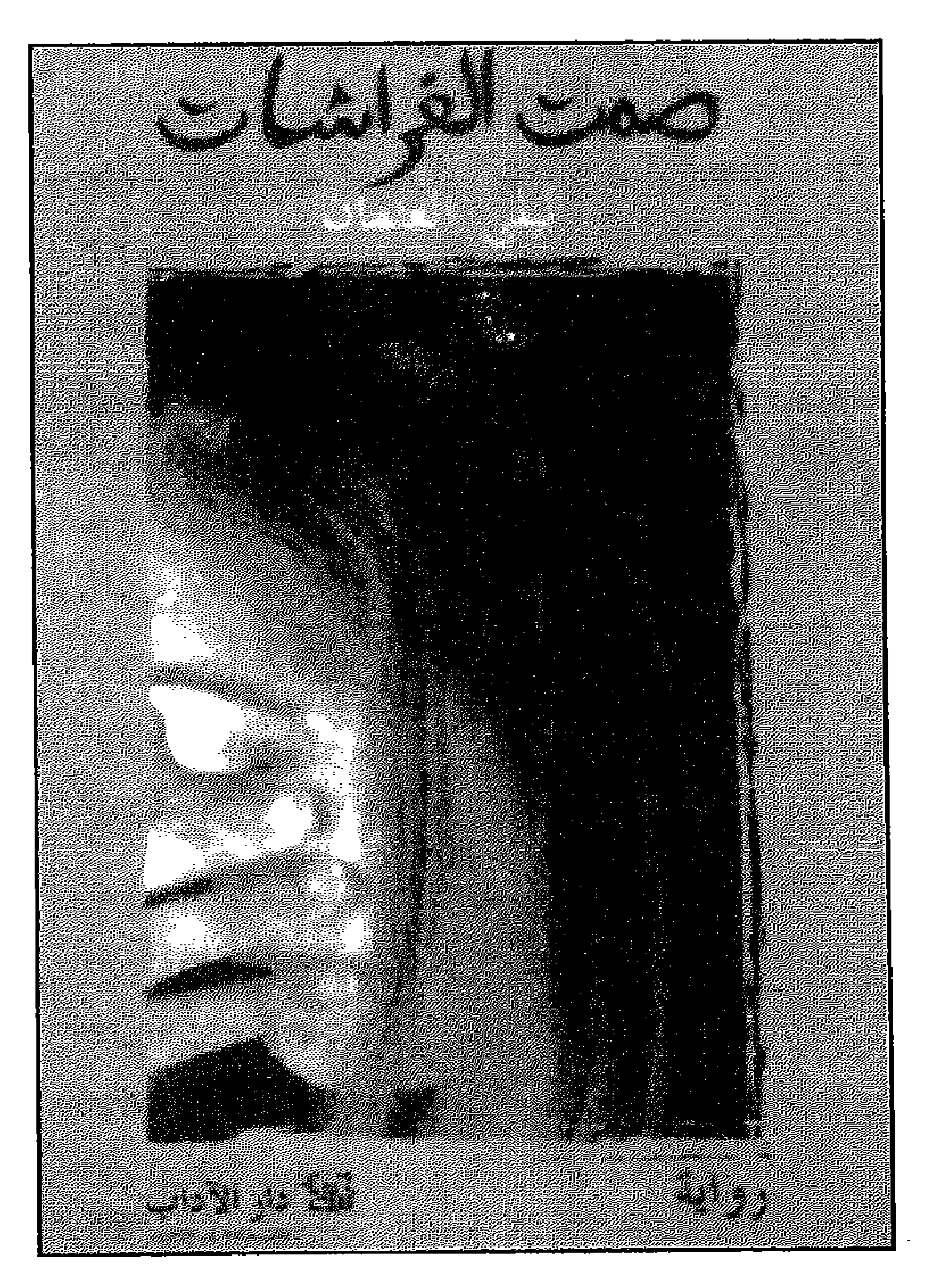
في (صمت الفراشات)التقليدية هنا لم تنجح لأنّها آلية ليس فيها ديناميية ولا "ديالكتيكية" فالعجوز نايف لم يخرق ممنوعاً. والدة ناديا لا أعرف لم أرادتها ليلى العثمان أن تكون من مدينة حلب وإن صنّعت (فبركت) زواجها من مصطاف كويتي- هي تريدُ الثروة، تنشدُ ثراءً لابنتها ناديا، فنايف العجوز ابن الستين على عتبات الموت، بينما ناديا في أول شبابها؛ سنة، خمسة، عشرة... ويموت العجوزُ وترثُ ناديا الذي ترث أيُّهما القذر؟ أيهما المنحلُّ المتحلِّلُ من القيمالأخلاقية هذا إذاكانت الرواية تدافع عن الأخلاق؟

حدثٌ، موضوعٌ كبناء شكلي تخلخل توالي العناصر الدالة فيه، وكأنَّنا مع حكاية مصنعة مسبقاً، لذا فاللغة ما عادت حاملة للمعلومات، وكأنها



أصبحت خارج نسق الفن، وكأن ليلى لا تريدها أن تشكل جزءاً من مضمون الرواية التي تخلخل أيضاً توترها الفني الحيوي. فالحدث الذي حملته اللغةُ لم يعد يُمثّل موضوعاً اجتماعياً، عجوزٌ ستيني يتزوجُ من شابة عشرينية- ما هو الجديد،المفاجئُ، المثير؟

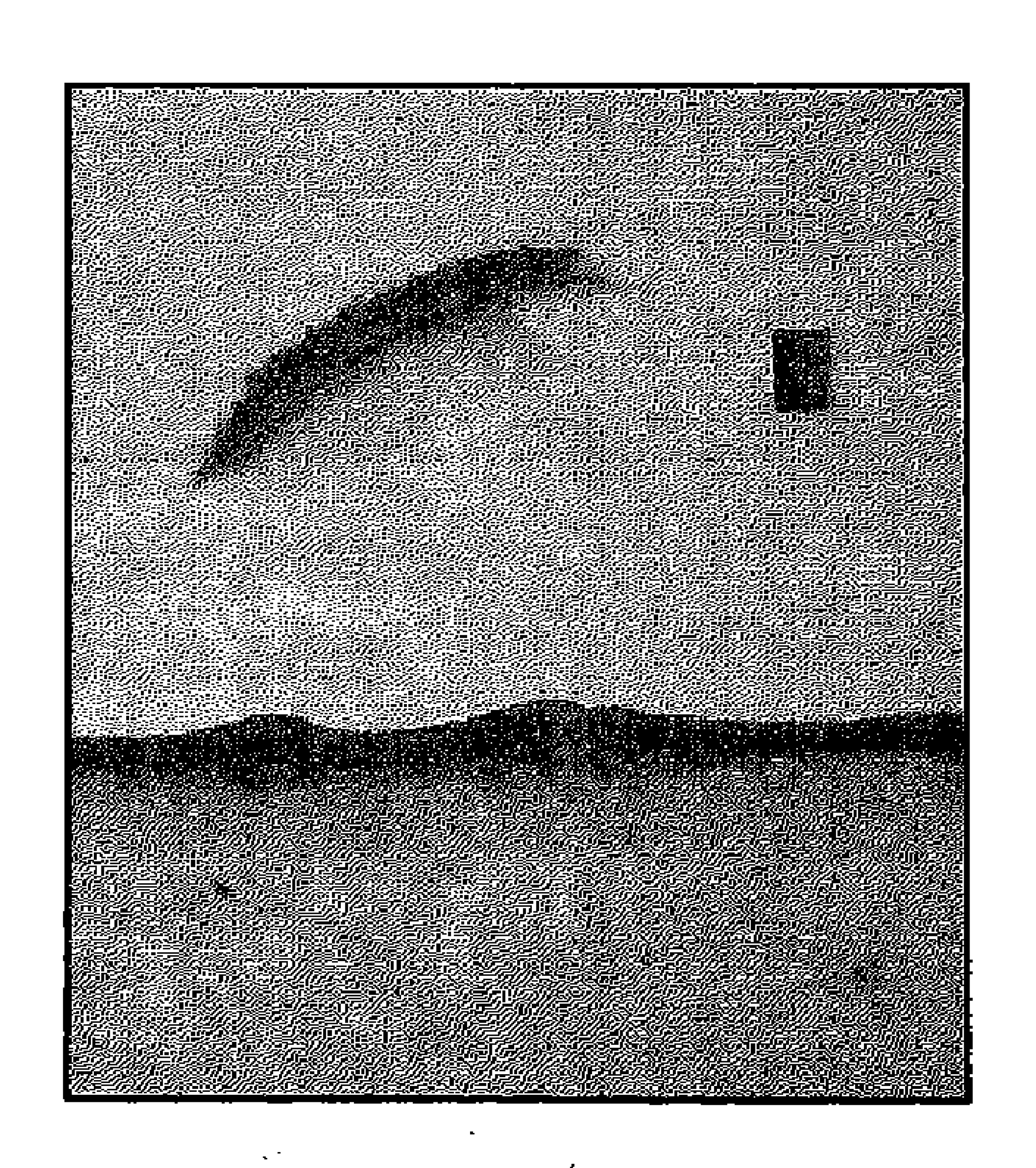
الإنسان- الشخصية-في الواقع هو غير الإنسان في النص الفني، وخاصة إذا كان النصُ كلمياً- من حكي. ثمة تعارض، مع أن ليلى ذهبت إلى السلوك الإنساني .وفضحت إشارته، إشارات تصطدم بإشارات إنما هنا شكلت حركات منسوخة، وكأنها في (صمت الفراشات) لا تريد الإخلاص لأشكال المتخيل من حدوس وأحلام وكوابيس وافتراضات، فلذلك تصير روايتها تؤدي وظائف ذهنية، وسيالات عصبية وكأننا مع مقولات؛ مع أحداث جاهزة لا مفاجآت فيها. لا شك أن ليلى رغم ذلك حاولت أن تثيرنا، تثير انفعالاتنا ضد رجل ستيني يملك السلطة والمال، فيما مخدوميه بما فيهم زوجته ناديا، يتحولون إلى فئران تجارب في مختبر جنون غرائزه بحثاً عن المتعة واللذة.



ليلى في روايتها هذه تسعى وراء المعنى- صار كذا وصار كذا- فتعطلُ الإحساس، اتركي المصادفات تكشف، فكشفها يسحر، هي كلمةٌ تقولينها- تقولها الرواية فتخلق صدمة دلالية تجعلها مليئة بالحياة لا يمكنُ السيطرة أو التحكمُ بها. فكثيرٌ من الوصف كان مليئاً بأحاسيس ناديا المتفجرة، لكنها مثلما تجيءُ وتملأُ زمن الرواية نراها تذهب بمجانية: وصفها للباس ليلة الدخلة، غرفة العرس.. بيت والدها الفقير، مشاعرها الحاقدة تجاه عطية

حين اغتصبها -مشاعرها نحوه حين أرادت استمالته نحوها (انهيارها) فلا يضربها، يسوطها. إلخ..

هناك روايات تنهض على أحداث: أفعال لا أهمية لها "تافهة"، لكنها تقول شيئاً مهماً ربما يكون هدف ليلى سامياً فتروي لنا مأساة إنسانية معينة، لكنها لم ترينا فوضى الحياة فالإشارات، الجمل الشهوانية التي جاءت على شكل كلام، وإن بدا أنها تروي تكشف عن شعور الشخصية الشبقي، فإنما جاءت لزخرفة، لتزيين الشخصية. ليلى نسيت أن الصورة التلفزيونية في قنوات فضائية كثيرة، وفي مواقع على الإنترنت صارت تُعلِّم؛ تثير الغرائز أكثر مما يتصور الفنان روائياً أم رساماً، مع إننا في السرد الروائي ثمة غايةجمالية يسعى الكاتب إلى تحقيقها. فليلى رغم وصفها وتسجيلها لصوت نداءات جسد بطلتها، إلا أنها لم تنقل لنا نبض العشق، الحب بصفته مزيجاً من الجاذبيات الحسية والعقلية بين "ناديا" وبين "جواد" الأستاذ الجامعي من جهة، و بينها وبين "عطية" حارس عماراتها من جهة ثانية. فهي في علاقتها مع عطية إنما نحن مع رغبة ليس فيها جمالية تحقق مدى روحياً، بل مع رغبة ترينا كيف تتفق قوّتها، تبددها هكذا لتهرب من واقعها وليس لتقبض على الحقيقة. ثم ما هذا الحب الذي تتمسك وتصر عليه وتدافع عنه باستماتة لمخدومها عطية؟ هل تشعر "ناديا" بفقدان التوازن؟.. ما هذا العشق الذي يقوم على أنقاض خراب الروح حين اعتدى على عذريتها، اغتصبها عطية بأمر من سيده (زوجها نايف) ثم ساطها ما هذا الدفاع الأسطوري عنه، سيدٌ يدافع عن عبد (عطية) رغم أنه صار حراً وبصك. أسئلة مرعبة تثيرها ليلى العثمان في روايتها الأكثر إثارة وشغباً "صمت الفراشات".





الترادف اللغوي

فجوات تسترعي الدراسة

بقلم: سها شريف
(سورية)

ظاهرة الترادف ظاهرة عالمية نراها في جميع اللغات وسنناقش في هذه المقالة أسباب وجود الترادف في اللغتين الإنكليزية والعربية. إذ كثرت الآراء حول وجود الترادف التام وسنشير إلى بعض الفجوات gaps في اللغة الإنكليزية.

الترادف اللغوي هوإحلال كلمة مكان أخرى من غير أن نشعر بوجود فرق دقيق بالمعنى بينهما

ويعرف الدكتور أحمد مؤقت الترادف: ' يحدث الترادف عندما يمكن استعمال لفظين لغويين أوأكثر ليحل أحدهما مكان الآخر في سياق معين ومايزال يعطي معاني متشابهة وليس بالضرورة متطابقة '(١).

ومثال على ذلك من اللغة الإنكليزية:

Inferno وhell

Enemy وfoe

ونرى ظاهرة الترادف في اللغة العربية حيث استعمل الشعراء ألفاظاً مترادفة غنية وكثيرة فمثلا البحتري استخدم لفظي تميس وتخطر في البيت التالي بمعنى تتمايل في مشيتها:

تمشي فتحكم في القلوب بدلها

وتميس في ظل الشباب وتخطر

استعمل أبوتمام لفظي الشك والريب أيضاً لأن المعنى عنده واحد في البيت التالي:

بيض الصفائح لا سود الصحائف ومن طلب الفتح الجليل فإنما

في متونهن جلاء الشك والريب مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

كذلك نجد أمثلة كثيرة من القرآن الكريم ، فمثلاً في سورة الأعراف: (الذين اتخذوا دينهم لهواً ولعباً) (٢) وفي سورة طه: (لا ترى فيها عوجاً ولا أمتا) (٣).

ولكن اللغويين العرب والإنكليز قد اختلفوا اختلافاً واسعاً في إثبات ظاهرة الترادف الكامل true synonymy . فمن المثبتين للترادف الكامل Lehrer الذي ذكر في كتابه Structure Semantic Field and Lexical عن مثبتي الترادف وهوقولهم بأن الكلمتين أو الجملتين اللتين تحملان المعنى ذاته ويمكن أن يبادل بينهما هما مترادفتان. فمثلاً كلمة pop off يمكن أن تحل محل كلمة pass away لأن الثانية أكثر شاعرية من الأولى.

أما بالنسبة للمثبتين العرب فقد كان موقف السيوطي مشابهاً لموقف Lehrer حيث أيد وجود الترادف الكامل، ومن أمثلته التي ذكرها (وهند أتى من دونها النأي والبعد) (٤) فقد استعمل الشاعر اسمين مختلفين لمعنى واحد تأكيداً ومبالغة، فالنأي هوالبعد.

وقد ذكر بأنه لوكان لكل لفظة معنى غير الأخرى لأصبحت الجملة دلالياً على خطأ حيث لا يمكن أن تعبر اللفظة عن شيء بغير عبارته.

ويقول مثبتوالترادف بالرغم من أن السيف له اسم واحد وباقي الأسماء كلها صفات لكنها مترادفة لأنها ترجع إلى معنى واحد. لنلاحظ كيف استعمل المتنبي البيض والصوارم في البيت التالي:

ويجدر بنا آن نذكر بأن فريقاً من مثبتي الترادف قيد حدوثه ووضع له شروطاً ومن هذا الفريق إبراهيم أنيس إذ اشترط لحدوث الترادف أن يكون مأخوذاً من بيئة لغوية واحدة ومن فترة زمنية واحدة. فمثلاً كلمتا كرسي وعرش كانتا مترادفتين قديماً ، ومثال على ذلك من القرآن الكريم ففي سورة البقرة: (وسع كرسيه السموات والأرض) (٥) ثم في سورة الزمر: (وترى الملائكة حافين من حول العرش) (٦) فالكرسي والعرش لهما معنى واحد لكننا في عصرنا الآن نرى كلمة كرسي تختلف عن معنى كلمة عرش.

أما الأصفهاني فكان يشترط لحدوث الترادف أن يكون من لهجة واحدة حيث قال: ' ما كان من لهجتين فليس من الترادف ' فمثلاً (سكين) و(مدية) مترادفتان إذا كانتا من لهجة واحدة. وهناك فريق آخر أنكر وجود الترادف الكامل إذ لا يوجد كلمتان لهما معنى واحد. فاختلاف الكلمات يدل على اختلاف معناها وزعموا أن ما يظن من المترادفات هومن المتشابهات.

فهناك الكثير من الألفاظ يتداخل معناها overlapping فهذه الألفاظ شبه مترادفة near synonymy ونرى هذه الظاهرة في المعاجم مثل ripe مع adult مع mature وقد أشار Nida إلى أن الترادف: 'كلمات تشترك بمعظم (لكن ليس بجميع) العناصر الأساسية حيث يمكن أن نستبدل كلمة مكان أخرى في بعض (لكن ليس في

جميع) – السياقات بدون أي اختلاف يمكن تقديره أوإدراكه بالمعنى في هذه السياقات مثل love وlike ' (٨)

كما أكد Ullman في كتابه Semantics، An introduction to the Science of Meaning بأن الترادف الكامل غير موجود. وكذلك بلوم فيلد حيث قال: ' كل لفظ لغوي له معنى ثابت ودقيق فإذا كانت الكلمات مختلفة صوتياً فنعتقد بأن معانيها مختلفة أيضاً.' (٩)

ومن منكري الترادف الكامل Palmer فقد قال في كتابه Semantics ، a new outline الترادف الكامل هوتلك الكلمات التي يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى في جميع السياقات، لكن من المؤكد غالباً أن الترادف الكامل من حيث المنطلق غير موجود. وهذا حتماً نتيجة طبيعية للإيمان بعدم وجود كلمتين لهما نفس المعنى لكن ما نجده في بعض السياقات أن deep أوprofound قد تستعمل مع sympathy لكن كلمة deep تستعمل فقط مع الماء water . (١٠)

وأشار إلى أن ما يؤخذ من لهجات مختلفة ليس بالترادف الكامل كما يزعم بعضهم مثل tap وfaucet، فالأولى تستعمل في اللهجة الإنكليزية بينما تستعمل الثانية في اللهجة الأميركية الإنكليزية.

وكان موقف ابن فارس مشابهاً لموقف Bloomfield حيث أنكر وجود الترادف الكامل وقال مانراه من تقارب الألفاظ هوما ندعوه بالتشابه likeness وليس التماثل sameness .

وضرب لنا أبوالحسن بن فارس مثالاً هاماً على ما قلناه وهوكلمتي كأس وكوب فهما ليستا مترادفتين. ' الكأس لا تكون كأساً حتى يكون فيها شراب، وإلا فهوقدح أوكوب.'(١١).

ويقول ابن فارس السيف له اسم واحد وهوالسيف أما باقي الأسماء فهي صفات مثل: المهند، والصارم، والرداء، والخليل، والصفيحة، والمأثور ' واللدان، والقاسر ' والحسام، والهذاذ، والهذهاذ، والصقيل، والمتين إلخ....

ولنذكر هنا أسماء الله تعالى من هذا النوع فمثلاً إذا قلنا لشخص يود التوبة إن الله غفور رحيم، ففي هذا السياق لن نستطيع أن نحل كلمة منتقم جبار محل غفور رحيم لأن المعنى سيختلف وسيفهم التائب بأننا نقصد إما أن الله سينتقم منك أوأن الله لن يقبل توبتك. كما أننا لن نستطيع أن نحل كلمة الله مكان غفور رحيم لأن الجملة ستكون مبهمة.

لوقوع الألفاظ المترادفة في اللغة الإنكليزية أسباب تاريخية، فكلما ت اللغة أتت من مصدرين مختلفين:

١- من اللغة الأنكلوسكسونية Anglo-Saxon

٢- من الفرنسية واللاتينية واليونانية

يقول Palmer : ' لقد عدت الكلمات الأنكلوسكسونية كلمات محلية native لكن الكلمات المأخوذة من الفرنسية واللاتينية واليونانية كلمات أجنبية foreign مستعارة borrowed من تلك اللغات.'(١٢)

مثل كلمة kingly وroyal وregal فكلمة kingly هي من الإنكليزية المتوسطة أي من اللغة التي استخدمت قبل عام ١٥٠٠ وقد أتت من اللغة الإنكليزية القديمة أي اللغة الإنكليزية ماقبل عام ١٣٠٠

أما كلمة royal فهي من اللغة الإنكليزية المتوسطة وقد أتت من اللغة الفرنسية المتوسطة. أما كلمة regal فهي من الإنكليزية المتوسطة وقد أتت من الفرنسية المتوسطة أواللاتينية regalis.ʼ(١٣).

فمثلاً كلمتي world وuniverse فكلمة world هي من اللغة الإنكليزية المتوسطة وقد أتت من اللغة الإنكليزية القديمة woruld أما universe فهي مأخوذة من اللاتينية universum وعندنا أيضاً answer وreply فكلمة answer مأخوذة من اللغة الإنكليزية المتوسطة وقد أتت من اللغة الإنكليزية القديمة andswaru أما reply فهي مأخوذة من اللغة الإنكليزية المتوسطة replien وقد أتت من الفرنسية المتوسطة replier والتي أتت بدورها من اللاتينية replicare ولوقوع الألفاظ المترادفة في اللغة العربية عدة أسباب.

- السبب الأول: يقول السيوطي إن أحد أسباب الترادف: ʻ أن يكون من واضعين وهوالأكثر بأن تضع إحدى القبيلتين أحد الإسمين والأخرى الإسم الآخر للمسمى الواحد من غير أن تشعر إحداهما بالأخرى ثم يشتهر الوضعان ويخفى الواضعان أويلتبس وضع أحدهما بوضع الآخر وهذا مبني على كون اللغة اصطلاحية ʼ. (١٤)

- السبب الثاني: الإقتراض من اللغات الأجنبية مثل الفردوس مع الجنة فالفردوس اقترضت من الكلمة الإنكليزية paradise .

- السبب الثالث: يقول عاطف مدكور: ʻ المجاز يلعب دوراً مهماً في وقوع الترادف فقد تستعمل الكلمات استعمالاً مجازياً ثم تمر الأيام على تلك المجازات ويكثر استعمالها فتنسى الناحية المجازية فيها وتصبح معانيها حقيقية ومثال على ذلك الوغى والحرب (والوغى في الأصل اختلاط الأصوات في الحرب ثم كثر ذلك فصار تسمية الحرب وغى.ʼ(١٥).

- السبب الرابع: التطور الدلالي سبب هام في حدوث الترادف فمثلا نحن نطلق لفظ الورد على كل زهر وهذا سبب التطور الدلالي الذي حدث لهذا اللفظ على حين في اللغة خاص في الأحمر.

- السبب الخامس: وضع الشعراء والكتاب المترادفات لأنها تعينهم أكثر في أساليب الفصاحة والبلاغة والنظم ولكي يتجنبوا تكرار اللفظ الواحد.

- وهناك سبب أخير وهوأقل الإحتمالات فقد قيل بأن أحد الأذكياء سابقاً كان ألثغ فكانت الترادفات تعينه في التعبير عن نفسه.

وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على أسباب وقوع الترادف فلا بد من الإشارة على أن الترادف موجود بين جميع اللغات universal وقد يستعمل المتحدثون لفظاً عوضاً عن الآخر لكونه أكثر ارتباطاً باللغة المكتوبة مثل passing وdeath. أوأكثر عامية مثل turn down وrefuse. فتراهم دائما يختارون ما يناسب سياق الكلام أوما يحمل قيمة جمالية أوعاطفية أوما يعينهم على التأكيد والمبالغة.

ولنطرح سؤالاً هاماً هنا هل الترادف موجود باللغة الإنكليزية والعربية بشكل

واحد أم هناك فجوات gaps في إحدى هاتين اللغتين ؟

إن معجم اللغة العربية غني بالألفاظ المترادفة أكثر من اللغة الإنكليزية فهناك فجوات في اللغة الإنكليزية هناك أمثلة توضح ذلك.

في اللغة العربية عندنا كلمات تعني (حصان) ولكل كلمة مكونات دلالية خاصة، وسنرى أن جميع هذه المترادفات تشترك بأكثر من مكون دلالي واحد، وتشير إلى الحصان بشكل عام. فمعاني هذه الألفاظ قد تتداخل وتشترك في الحقل الدلالي نفسه.

الحصان: مذكر، مفرد

فرس: مذكر أومؤنث، مفرد

جواد: خاص بالحصان السريع. مذكر أومؤنث. مفرد

أدهم: خاص بالحصان الأسود. مذكر أومؤنث. مفرد

أغرّ: خاص بالحصان ذي البقع البيض على جبهته. مذكر أومؤنث. مفرد

كميت: خاص بالحصان ذي اللون الأسود والأحمر. مذكر أومؤنث. مفرد

على حين نرى في اللغة الإنكليزيةho rse وstallion وmare.

ومثال آخر يوضح ما قلناه. يقول اليازجي: عندنا عدة كلمات تشير إلى الحب في اللغة العربية ولكن كل كلمة تشير إلى درجة معينة في الحب. يقول اليازجي في كتابه (نجمة الرائد):

الهوى: ميل النفس

العلاقة: هي الحب اللازم للقلب

الكلف: شدة الحب

العشق: هي اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه الحب

الشغف: هوأن يلذع الحب شغاف القلب أي غلافه

الجوى: الحرقة وشدة الوجد

التيم: وهوأن يستعبده الحب

التبل: وهوأن يسقمه الحب

التدله: وهوذهاب العقل في الهوى

الهيام: وهوأن يذهب على وجهه لغلبة الهوى عليه

فالمترادفات السابقة تشترك بالحقل الدلالي نفسه لكن كل كلمة لها مكوناتها الدلالية وإن كانت تشير إلى الحب بشكل عام. فمثلاً عندما استعمل الشاعر ابن سهيل الأندلسي كلمة الهوى في البيت التالي:

ما لنفسي في الهوى ذنب سوى

منكم الحسنى ومن عيني النظر

كان يقصد ميل النفس وهي أول درجة من درجات الحب ولم يقصد نوعاً أودرجة أخرى. وهناك شاعر آخر يقول:

أجتني اللذات مكلوم الجوى

والتذاذي من حبيبي بالفكر

فنحن نستطيع أن نستبدل الجوى بالهوى مثلاً لكنها لن تحقق المعاني التضمينية نفسها connotation والإقترانية association التي يقصدها الشاعر

فبينما في اللغة الإنكليزية ليس عندنا سوى لفظين وهما love وlike وهذا مما يدل على وجود gaps في اللغة الإنكليزية.

إذاً الترادف الكامل غير موجود في أية لغة. فلكل كلمة مكوناتها الخاصة.

لنأخذ مثالاً أخيراً، يذكر الهمذاني في كتابه (الألفاظ الكتابية) عدة درجات للحمق إذ يقول: ' إذا كان به أدنى حمق أوأهونه فهوأبله، فإذا زاد ما به من ذلك وانضاف إليه عدم الرفق في أموره فهوأخرق، فإذا كان به مع ذلك تسرع وفي قده طول فهوأهوج، فإذا لم يكن له رأي يرجع إليه فهومأفون ومأفول، وإذا عقله قد أخلق وتمزق فاحتاج إلى أن يرقع فهورقيع، فإذا زاد على ذلك فهومرقعان ومرقعانة، فإذا زاد حمقه فهوبوهة وعبا ماء ويهفوت عن الفراء، فإذا اشتد حمقه فهوخنفع وهبنقع وهلباجة وعفنجج، عن أبي عمروأبي زيد، فإذا كان مشبعاً حمقاً فهوعفيك ولفيك عن أبي عمرووحده.'(١٦)

فمن خلال هذه المترادفات نستطيع أن نستبدل كلمة مكان أخرى وستكون النتيجة أن المعنى العام للجملة لن يتغير لأن جميع هذه الألفاظ تشير للحماقة وتشترك في نفس المجال الدلالي لكن كل كلمة لها معنى ضمني connotation واقتراني association خاص.

أما باللغة الإنكليزية فعندنا الكلمات المترادفة التالية تشير إلى الأحمق: idiot وstupid وfoolish وcrazy وsilly

وهكذا فالترادف الكامل غير موجود ولهذا السبب لا نرى ترجمة كاملة ومتكافئة، فالترجمة ليست نوعاً من التماثل sameness لكن المترجم يستطيع أن يتجنب الفجوات الموجودة في اللغة الإنكليزية ويترجم بأمانة عندما يلجأ إلى إعادة الصياغة paraphrase فمثلاً يستطيع أن يترجم التتيّم بـ يستعبده الحب getting enslaved in love وهكذا. فالترادف يساعد على الترجمة وله قيمة جمالية كما أنه مصدر إسلوبي stylistic نفيس للشعراء والكتاب.

المراجع

(١) Ahmed Mouakket (1988) Liguistics and Translation p. 48

(٢) القرآن الكريم

(٣) القرآن الكريم

(٤) المزهر في علوم ىاللغة وأنواعها للعلامة جلال الدين السيوطي (١٩٠٧) ص ٢٤٠

(٥) القرآن الكريم

(٦) القرآن الكريم

(٧) في اللهجات العربي ص ١٧٥

(٨) Ahmed Mouakket (1988) Liguistics and Translation p. 78

(٩) Ullman. Semantics and Introduction to nthe science of Meaning (1962) P. 141

(١٠) Palmer F.K Semantics ، a new Outline (1976) P.91

(١١) أبوالحسن بن فارس الصباحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ١٩٦٣ ص ز ٩٨

(١٢) Palmer. P. 88

(١٣) Dictionary of Word Origins

(١٤) المزهر في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي ص. ٢٤١

(١٥) عاطف مدكور. علم اللغة بين القديم والحديث (١٩٨٧) ص. ٢٢٣

(١٦) الألفاظ الكتابية لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني (١٩٢٢) ص. ١٤٣





فؤاد كامل
.. بين الفلسفة والأدب

بقلم: مصطفى الملطاوي
(مصر)

في رأينا قيض الله لمصر أربعة من رجالات الفلسفة سيدة العلوم.. قاموا بتبسيط الفلسفة وإشاعة الثقافة الفلسفية بين أبنائها وأبناء الأمة العربية وتقريبها إلى الأذهان.. وهو دور لو تعلمون عظيم.. وهؤلاء الأربعة الشيخ مصطفى عبد الرازق أول من درس الفلسفة الإسلامية بالجامعة المصرية وذلك بعد تأسيس قسم الفلسفة سنة ١٩٢٦، وشيخ الأزهر عام ١٩٤٣. وفيلسوف الجوانية الدكتور عثمان أمين صاحب كتاب "الجوانية أصول عقيدة وفلسفة ثورة" والدكتور زكريا إبراهيم صاحب سلسلة المشكلات الفلسفية مثل "مشكلة الفلسفة" و"مشكلة الفن" و "مشكلة الحرية" و "مشكلة الحب".. إلخ

وأخيراً باحثنا الفلسفي فؤاد كامل والذي رحل عن دنيانا عام ١٩٩٤، ذلك الذي مازج في إنتاجه العلمي بين الفلسفة والأدب تأليفاً وترجمة، ولا يضارعه في ذلك غير أستاذه الدكتور عبد الرحمن بدوي والدكتور عبد الغفار مكاوي أمد الله في عمره والأخير يزيد عليهما في مضمار الإبداع.

تخرج فؤاد كامل في قسم الفلسفة عام ١٩٤٩ وممن تتلمذ على أيديهم العلم الفلسفي الدكتور عبدالرحمن بدوي والذي كان له الأثر الأكبر في

اعتناقه الفكر الوجودي أثناء الدراسة الجامعية بالإضافة إلى انجذابه للفلاسفة الوجوديين نيتشه وهيدجر وسارتر وهذا الأخير قد تشبع بفلسفته في مرحلة الطلب الجامعي وهي مرحلة الشك الميتافيزيقي في حياة فؤاد كامل، وكان من نتيجة ذلك أن ترجم في الليسانس مسرحية سارتر " الذباب" ولم يكتف بذلك بل جعل موضوع رسالة الماجستير تحت إشراف الدكتور عبدالرحمن بدوي "الغير في فلسفة سارتر" وقد شغلت مشكلة الغير أو الآخر ذهن فؤاد كامل والتي عبر عنها سارتر في مسرحيته جلسة سرية بقوله الجحيم هو الآخر. لكن فؤاد كامل عاد بعد ذلك لينقض ما كان يتبناه من الفكر الوجودي الإلحادي تأثراً بسارتر. متجاوزاً تلك المرحلة، والفضل في ذلك للفلاسفة الوجوديين المؤمنين وعلى رأسهم أبو الوجودية الفيلسوف الدنماركي سرن كير كيجور. وكان ثمرة ذلك ترجمته لكتاب كيركيجور الأشهر "خوف ورعدة" والذي أهدى ترجمته للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور إذ يقول في الإهداء.. إلى الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر والذي كان أول من شجعني على ترجمة هذا الكتاب. وتعبيراً عن المرحلة الإيمانية التي عاشها فؤاد كامل بعد ذلك حتى وفاته قام بتأليف أروع كتبه على الإطلاق بعنوان " الرد على إلحاد سارتر" وهو من أعمق وأسلس ما كتب في موضوعه. وكأنه بذلك يرد على ما كان يعتنقه من فكر إلحادي. وراح يصف إلحاد سارتر بأنه حدس طفولي.. إذ يقول بيد أننا نجد في إلحاد سارتر نوعاً من المكابرة و المعاندة وكأنه يصعب عليه أن يتخلى عن حدس طفولي عرض له وهو في سن الثانية عشرة، نتيجة لرفضه واقعاً عائلياً كان يؤلمه، ولما كان ذلك الواقع ذا طابع ديني كاثوليكي فقد جاء هذا الرفض متمثلاً في اعتناق الطرف المناقض وهو الإلحاد. وظل سارتر متشبثاً بحدسه ذلك الرافض طوال حياته.

وألف أيضاً فؤاد كامل كتابه.. "فلاسفة وجوديون" والذي تضمن دراساته للفلاسفة كيركيجور ونيتشة وكارل ياسيرز وجبرييئل مارسيل. وألف بحثاً عن الفيلسوف الألماني شوبنهور بعنوان "الفرد في فلسفة شوبنهور" وكتابه في فلسفة الدين ومقاولات أخرى فضلاً عن ترجمته " للموسوعة الفلسفية المختصرة" بالاشتراك مع عبد الرشيد الصادق وجلال العشري.

وعند النظر إلى إنتاج فؤاد كامل العلمي نجد أن الطابع الغالب عليه وآثاره الباقية تتجلى في حقل الترجمة بل ومن هنا تكمن أهميته وقد يقول قائل وما فضل المترجم .. والحقيقة أن مسألة الترجمة ليست مجرد إجادة المترجم للغة التي ينقل عنها وإليها وإنما المسألة ترجع إلى أهمية الانتقاء



أو الاختيار، وفؤاد كامل أخذ على عاتقه مهمة ترجمة أصعب المؤلفات الفلسفية وأعمقها مما يجعله واحداً من أصحاب الأيادي البيضاء على دارسي الفلسفة خاصة والمثقفين عامة. وهو في ذلك يبرز أستاذه عبد الرحمن بدوي والذي على الرغم من إجادته للغات عديدة إلا أنه في ميدان الفلسفة لم يترجم غير ثلاثة كتب أهمها كتاب "سارتر الوجود والعدم" ومن أهم ما ترجمه فؤاد كامل فضلا عما سبق ذكره أربعة مؤلفات للفيلسوف الروسي الوجودي المؤمن " نيكولاس برديائيف" أو العارف كما أطلق عليه فؤاد كامل محاكياً بذلك عبدالرحمن بدوي والذي أطلق عليه هذه الصفة في كتابه "دراسات في الفلسفة الوجودية" والكتب الأربعة هي "العزلة والمجتمع" ، "الحلم والواقع" ، أصل الشيوعية الروسية" ، رؤية دوستويفسكي للعالم" وهذا الكتاب قد أشار إليه المفكر والأديب الانجليزي كولن ويلسون في كتابه التحفة "اللامنتمي" واصفاً إياه بأنه أروع وأعظم كتاب ألف عن دوستويفسكي. وترجم كتابين للفيلسوف الانجليزي وعالم الرياضيات اللورد برتر اندراسل.

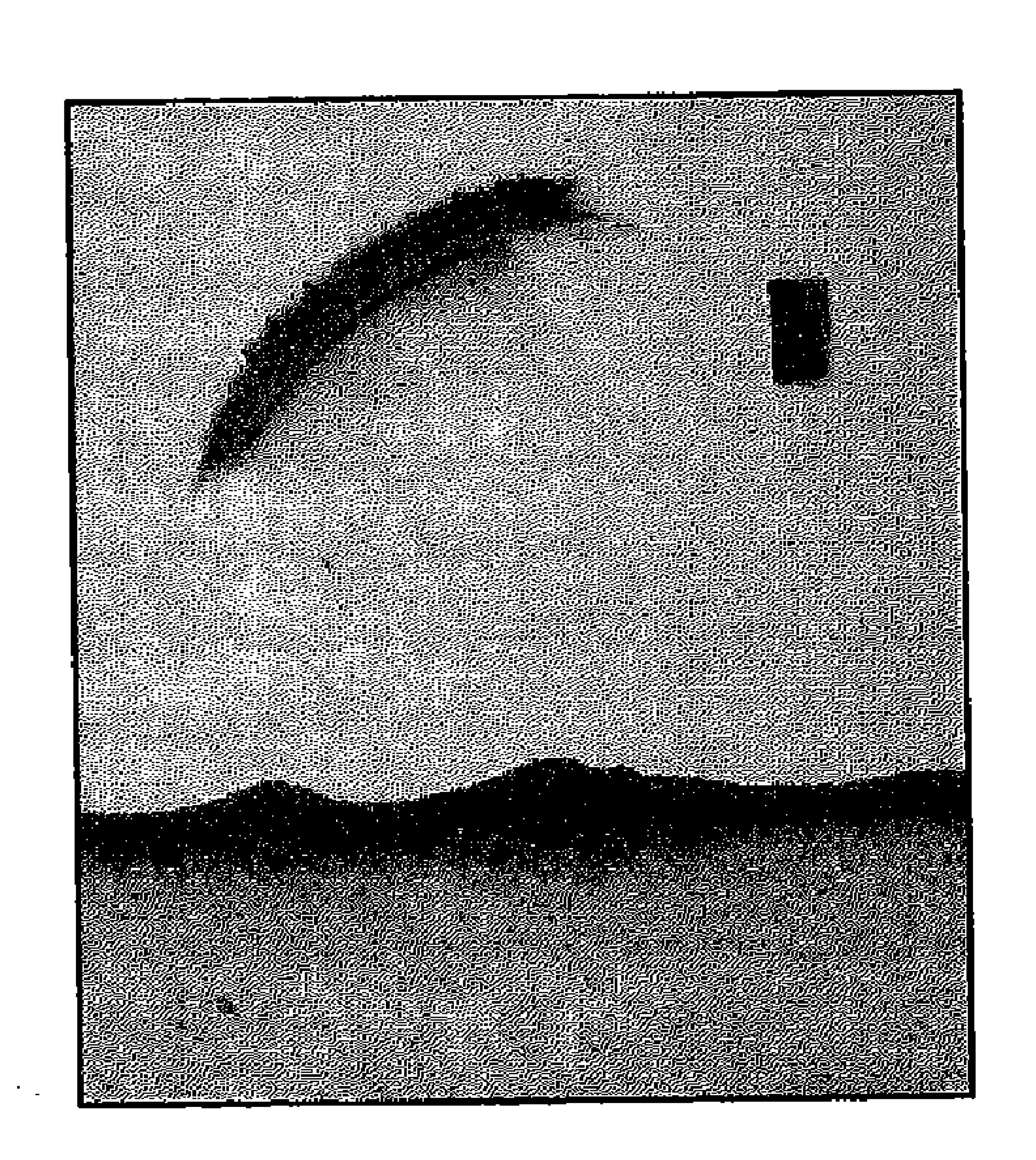
"ألف باء النسبية" و "مثل عليا سياسية" وكتاب الفيلسوف الأمريكي جيمس كولينز" الله في الفلسفة الحديثة" وكتاب الفيلسوف الألماني هيدجر " ما الفلسفة ما الميتافيزيقا" بالاشتراك مع الدكتور محمود رجب.

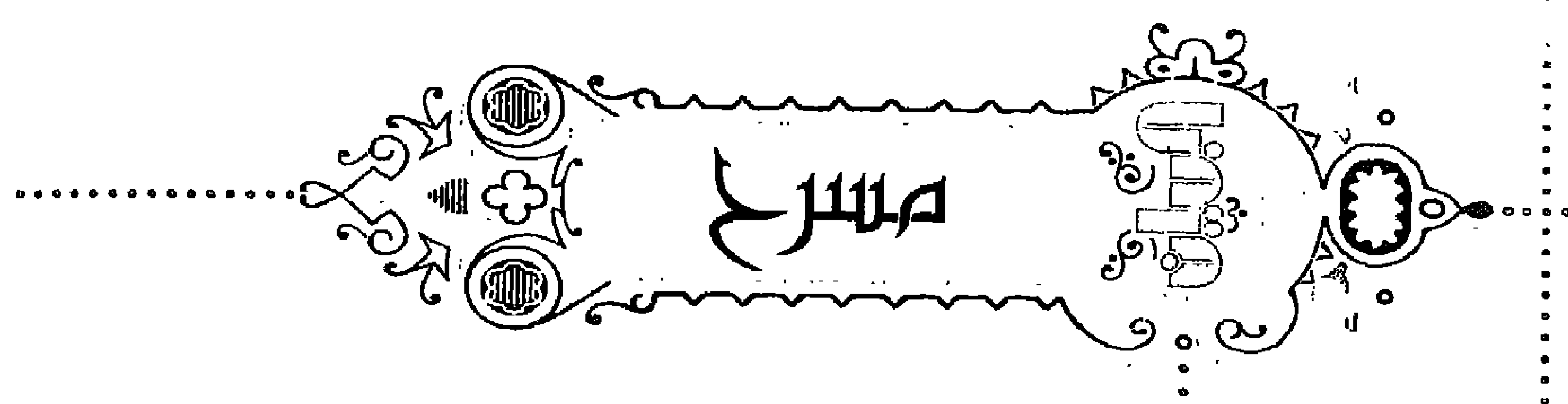
وكتاب الفيلسوف الروسي نيكولاي لوسكي"تاريخ الفلسفة الروسية" وكتاب جان فال: " الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر" وكتاب ريجيس جوليفية".. المذاهب الوجودية من كير كيجور إلى سارتر " وكتاب روديجربوينر.. "الفلسفة الألمانية الحديثة" ومما تجدر الإشارة إليه ترجمته لكتاب "الدين والتحليل النفسي" للعالم الأمريكي اريك فروم.

وفي ميدان الأدب كتب دراسة قيمة عن الأديب الفرنسي أندريه مالرو بعنوان " أندرية مالرو شاعر الغربة والنضال.." وترجم روايتيه "قدر الإنسان" و "الأمل" وترجم روايتين للأديب الألماني هرمان هسه "سيدهارتا" و"الطفل الموهوب"، وهو آخر ما ترجم فؤاد كامل قبل وفاته، ولنفس الأديب ترجم مجموعة قصصية بعنوان "أحلام الناي" وترجم ست مسرحيات للفيلسوف الفرنسي الوجودي المؤمن جبرئيل مارسيل وهو واحد ممن تركوا أثراً كبيراً في فكر فؤاد كامل وتحوله إلى الوجودية المؤمنة مع نظيره الروسي نيكولاس بر ديائيف، والمسرحيات الست هي. "رجل الله" والقلوب النهمة" و"مصباح النعش" و" طريقه القمة"و"العالم المكسور" و "روما لم تعد في روما" . وترجم مسرحيتين لجان كوكتو" الآباء الأشقياء" "وفرسان المائدة المستديرة".

وفي ميدان الدراسات الأدبية ترجم

كتاب الناقد الروسي.. " فلاديمير برميلوف "انطون تشيكوف" مع الدكتور عبد القادر القط وكتاب " إبسن النرويجي" للباحثة الإنجليزية ميريل برادبروك مع كامل يوسف. وعلى الرغم من أن فؤاد كامل تقلد منصباً إعلامياً فقد رأس البرنامج الثاني الثقافي بالإذاعة المصرية فترة من الفترات إلا أنه مع ذلك عاش في الظل بعيداً عن الأضواء مثله في ذلك مثل كل أصحاب الرسالات يعكفون على البحث العلمي لا يبتغون من وراء ذلك المال أو الشهرة.. ونحن نكتب عن فؤاد كامل هل نأمل في بعث التراث الفلسفي في العالم العربي..





الرمزية في المسرح ..علاقة الكلمة بحروفها



بقلم: د. نرمين يوسف الحوطي
(الكويت)

يؤكد الناقد "مارتن تيرفل" أن استخدام الرمز في الأدب كان قديماً قدم الأدب نفسه .. وما أدب أوروبا بأثرها إلا أدب رمزي .. فاستخدام الرمز في التعبير ما هو إلا مظهر من مظاهر اللغة .. على أن الاختلاف الحقيقي بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن في محاولة الرمزيين استخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس والوصول إلى ما أسماه "ريمبو" في "رسائل كاشف الغيب" بحالة من التوحد بحيث نرى صورته المقدسة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبر عما يستحيل التعبير عنه.

وبالرغم من أن الكلمات يمكن أن تستعمل في الأدب لمجرد إثارة الإحساسات وليس لإيصال معنى معين .. إلا أنها ترمز إلى معانٍ كامنة وراء الرمز .. فإذا كانت تلك الكلمات ترمز إلى معانٍ محددة فهي أيضاً يمكن أن تصبح رموزاً لكل المعاني الكامنة في هذه الكلمات وهذه هي الوظيفة الأساسية للفن عامة وللأدب على وجه الخصوص .. واللفظ الواحد في المفردات اللغوية يمكن أن يؤول لأكثر من معنى .. معنى واضح .. ثم معنى رمزي .. ولنضرب لذلك مثالاً واحداً وهي كلمة "يد" فهي تعني صراحة يد الإنسان التي هي ملموسة وواضحة فلكل منا "يدين" .. ولكن إذا جاءت تلك الكلمة ضمن معنى كامل كما جاء

في قول "دانتي" في الفصل الرابع من ملحمته الشعرية "الفردوس" "هذه الرسالة السماوية مرسلة إلى الإنسان لكي يشعر بيد الله تقوده وتقويه عابراً الأهوال إلى شاطئ الفردوس" فكلمة "يد" هنا تعني القوة والطمأنينة والسلام والسعادة .. إذن هذه الكلمة استعملت هنا رمزاً .. ويمكن أن تؤدي معنى آخر إذا استعملت في سياق حديث مختلف .. يقول الناقد الإيطالي "سانت بونا فينتورا" أن اللغة لا تفعل شيئاً سوى أنها تعبر عن طريق الدلالة في الحياة العملية والرمز في العمل الأدبي فاللغة إذن عبارة عن العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها وبين الشيء المادي الذي تدل عليه هذه الكلمة .. والفن هنا تكون وظيفته استحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وأبعاده التي تناسب السياق الأدبي الواردة فيه.

المدرسة الطبيعية

ولقد حاولت المدرسة الرمزية إعطاء الرمز وظيفة عليا .. روحية وبعداً دينياً متسامياً بدلاً من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .. وهنا يقول الفيلسوف والناقد الشهير "أرنست كاسيرر" : "أن كل فن في الواقع هو فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية كما نجد عند المدرسة الطبيعية .. أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم ما فوق الحواس .. كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين".

الاستعمالات الرمزية في الحياة العملية قد تعارف عليها الجميع مثال كلمة "الشمس" فهي ترمز إلى الصحة والدفء والانطلاق .. وهذا الرمز قد تحول بحكم العادة والتكرار والتقاليد إلى نوع من التقرير المباشر الذي لا يعني سوى أشياء محددة وبالتالي فقد فقدت الخصوبة الرمزية التي يتطلبها الفن الذي يمكن له أن يغير دلالات وإيحاءات الرمز إلى معان لا حصر لها .

على أن الرمزيين حينما أرادوا لهم مسلكاً وهدفاً يقصدونه كان ذلك عن طريق العالم الذي يفوق الحواس أي ما فوق الحواس وعالم المعاني غير المألوفة .. لقد كان الرمز هنا موازٍ للمدرسة الرومانسية ولكن توازياً مضاداً.

والرمز كما عرفه الناقد "أرنست كاسيرر" : "وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكسب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الإنسانية أن تنمو دونها".

والاستعمالات الرمزية في الحياة العملية قد تعارف عليها الجميع مثال كلمة "الشمس" فهي ترمز إلى الصحة والدفء والانطلاق .. وهذا الرمز قد تحول بحكم العادة والتكرار والتقاليد إلى نوع من التقرير المباشر الذي لا يعني سوى أشياء محددة وبالتالي فقد فقدت الخصوبة الرمزية التي يتطلبها الفن الذي يمكن له أن يغير دلالات وإيحاءات الرمز إلى معان لا حصر لها .. فمثلاً نجد رمز الشمس



الوعي النقدي بالرمز لم يظهر حقيقة ويتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا بتأثير من نظرية الفيلسوف "كانت" في المعرفة إبان التيار الرومانسي الذي ساد أوربا منذ أواخر القرن الثامن عشر .. ١٨٨٦ على وجه التحديد.

وليست كلمة الشمس هنا في رواية ألبير كامي "الغريب" يختلف تماماً عما تعارف عليه الناس على مر الزمان .. فالشمس هي تجسيد لأزمة البطل الذي يرى الشمس فتبهره وتعميه عن رؤية الطريق الذي يسير فيه ويضحى غريباً في هذه الحياة لا يعرف لأصله بداية ولا لوجوده نهاية محددة .. وهذا هو الفارق الأساسي بين الحياة العملية والأعمال الفنية.

رمز عنصري

والرمز في الحياة متعدد ولا محدود .. وأيضاً إذا ذكرنا كلمة "العلم" فهو رمز قومي عنصري .. و"خاتم الزواج" رمز اجتماعي أسري .. و"الهلال" أو "الصليب" رمز ديني .. مجرد تلك الرموز لها من القوة الجبارة ما يبعث العواطف والأفكار العميقة والتأثر على الفكر والسلوك .. والرمز في الفن يفقد قيمته إذا كثر استعماله وتكرر حتى أنه ليوحي إلى الملل كالموسيقى تماماً حيث أن التكرار يبعث الملل.

لذلك فإن ألوان الاهتمام التي تثيرها الرمزية مختلفة كاختلاف الألوان التي تثيرها الرومانسية وقد ذكرنا مفهوم ذلك من قبل .. فالرمزية ترضي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة والدنيوية .. كما أنها تمتع المرء ذا الاتجاه الأخلاقي المتين والذي يحس أنه قد أضاع وقته في المسرح سدى وهباء إذا لم يعد منه بجوهرة فكرية فلسفية أو أخلاقية .. وإلى جانب ذلك فإنها .. أي الرمزية .. ترضي الجوانب الشاعرية والخيالية إذ أنها تحول نشاط الجانب البياني العقلي.

واستخدام الرمز هنا ملكة أساسية في التفكير البشري .. يقول الفيلسوف الألماني "ج. هيردر" كان الإنسان البدائي يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء فتتملكه الرهبة .. وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجداً ويتعبد .. وفي هذه الحركات كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد .. أي أن الإنسان في مراحل تطوره كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز والأساطير نحو الأفكار المجردة .. حيث كان الرمز وسيلته الأساسية لاستشفاف معنى الكون والدلالات الروحية للأشياء المحسوسة.

ويقول الناقد "كينيث بيرك" أن الرمز هو المقابل اللفظي للتجربة الإنسانية المعاشة .. ولذلك فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق والتعقيد .. التعقيد الذي لا يعني هنا صعوبة إدراكه ولكنه يعني تعدد الأبعاد والجوانب .. وهذا يمكن الرمز من أن يبرز الخط الرئيسي في العمل سواء الأدبي أو الفني .. وأحياناً يكون الرمز بمثابة تنفيس للعواطف والاحساسات التي أثارها العمل الأدبي أو الفني داخل القارئ أو المشاهد .. وأيضاً يمكن أن يقوم الرمز بإثارة العواطف والاحساسات الراكدة داخله .. وهكذا يمكن أن تتعدد وظائف الرمز بتعدد واختلاف الأعمال

التي تحتويه .. لأن الفنان يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن إيصال المعنى.

صورة مكثفة

والرمز في الفن يعتبر وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة ومن الضروري أن نميز بين الكاتب المسرحي الرمزي حقاً والكاتب المسرحي الذي يستخدم الشكل المسرحي ليعرض نقداً للحياة سواء كان محدداً أو غامضاً .. وهذا التمييز يمكن أن يكون بين نوع من المسرح يحمل الطابع الرمزي الذي هدفه الهروب من مصادمات معاصرة نتيجة ما تحمله المسرحية من إيحاءات معاشة فيكون الرمز هنا بديلاً عن المصارحة .. وهذا النوع يحمل معنى الرمزية في شكله العام دون أن يكون لب العمل نفسه مجسداً فيه هذه الرمزية ولا تحتوي على مشاهد أو موضوعات أو صور تنقل لنا بصورة مركزة القيم التي يحاول الكاتب المسرحي توصيلها .. ومثال ذلك فإننا يمكن أن نظن أن "بولا تانكري" رمز لجميع النساء ذوات الماضي .. ولكننا إذا أردنا الدقة قلنا أنها ليست رمزاً بالمعنى الذي نجده في ولع "هيدا جابلر" باللعب بالمسدسات أو في عبارتها الأثيرة عن "أوراق الكرمة التي في شعره".

وعلى ذلك فإن مقدار الرمزية يختلف اختلافاً كبيراً حتى في المسرحيات ذات الطبيعة الرمزية الأكيدة .. فعندما كتب "أبسن" مسرحياته تمكن من الاستقلال الدرامي للرمز بحيث أصبح منهجاً معترفاً به في المسرح تأثر به من بعده "ماترلينك" و"بيتس" و"سنج" و"تشيكوف" و"يوجين أونيل" حيث تسللت الرمزية أيضاً إلى الرواية وخاصة في روايات "جيمس جويس" و"جيل رومان" و"ريتشارد هوفمان" وأيضاً في شعر "ت. س. أليوت".

والجدير بالذكر أن بعض علماء الفقه واللغة في العصور الوسطى قد حاولوا وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدس وتقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء والشمس ومدينة القدس .. ثم جاءت محاولة "دانتي" الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية في قصيدته الخالدة "الكوميديا الإلهية" .. وليس هذا فقط بل أن مسرحية شكسبير "العاصفة" التي كتبها أوائل القرن السابع عشر يمكن اعتبارها بحق أبدع عمل درامي رمزي على الإطلاق.

ويمكن أن نقول أن الوعي النقدي بالرمز لم يظهر حقيقة ويتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا بتأثير من نظرية الفيلسوف "كانت" في المعرفة إبان التيار الرومانسي الذي ساد أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر .. ١٨٨٦ على وجه التحديد .. بصرف النظر عن كل الاستعمالات الرمزية التي سبقت هذا التاريخ سواء كان استعمالها بوعي أو بدون وعي .. ففي تلك الفترة أصدر عشرون كاتباً فرنسياً قائمة نشرت في جريدة الفيجارو الفرنسية يعلن عن الميلاد الرسمي

للمدرسة الرمزية وعرفوا حتى مطلع القرن العشرين باسم "الغامضين" وقد كتبوا يقولون أن هدفهم هو تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية .. سواء شعورية أو لا شعورية .. بصرف النظر عن الماديات الملموسة التي ترمز إليها هذه الكلمات وبصرف النظر عن المحتوي التمثيلي والعقلي الذي تتضمنه لأن التجربة الأدبية في نظرهم هي تجربة وجدانية في المقام الأول.

امتداد للرومانسية

كذلك فقد كان هناك خطاً خفياً يربط ما بين المدرسة الرمزية والمدرسة المثالية التي عاصرت أواخر القرن التاسع عشر .. وإذا كانت الرمزية تعد بمثابة الخروج الكامل عن طريق التعبير الرومانسي المباشر .. إلا أنها في الحقيقة تطوير لإمكانياتها في التعبير لدرجة أنه يمكن اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية نظراً لتشابه النظرة إلى الوجود والغموض الذي يكتنف الكون والذي تأثرت به كل من الرومانسية والرمزية عن طريق المدرسة الأفلاطونية الحديثة .. ويقول أفلاطون : "أن الإنسان استعمل الرموز لأنه من السهل أن تقول أن هذا الشيء يشبه كذا عن أن تقول عن نفس الشيء أنه كذا في حد ذاته" وقد بلور هذا الاتجاه تلاميذ مدرسة الإسكندرية القديمة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "الأفلاطونيون المحدثين".

والعصور الوسطى تحمل بذور المدرسة الرمزية .. وهنا يقول الناقد الفرنسي "دينيس دي روجمون" : "إن الرمزية الغامضة التي تسود روايات العصور الوسطى والأساطير التي نجد نظيراً لها في الآداب الصينية والهندية واليابانية والفرعونية القديمة هذه الرمزية تؤكد أن العالم خلق أولاً على شكل روحي نقي ثم أخذ هذا الشكل اللباس المادي الذي نعرفه به .. وبالتالي فإن هذا اللباس المادي هو الرمز المتبقي من العالم الروحي".

ومن فرنسا إلى أوروبا لنجد أن نظرية الرمزية قد ذاع شأنها على يدي الشاعر والقصاص "إدجار آلان بو" الذي تأثر بالفيلسوف "كانت" عن طريق الشاعر والمفكر "كوليرج" ومحاضرات "شليجل" عن الدراما .. ولقد ساهم "بو" في إبراز تيار الرمزية.

والمذهب الرمزي أو المدرسة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس الأدبية والمسرحية فهي لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادئ محددة معلنة منذ البداية .. لقد ظهرت الرمزية في مراحل زمنية متتالية وعلى أيدي أدباء عديدين قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادئ.

وتعتبر فرنسا هي المهد الأول لتلك الرمزية ولقد كان "مالارميه" الذي اهتم بالمسرح اهتمامه بالشعر وقد كانت تجربته الأولى في قصيدته الطويلة "الهيروريادا" التي تكون منها مفهوم المسرح الرمزي لاحتوائها على لغة مسرحية تبرز التعبير الرمزي عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري .. ويستمر "مالارميه" في إبراز النظرة الرمزية للمسرح فيهاجم الحركة التقليدية على المسرح

وهو يقول بأن الحركة المسرحية لابد أن تكتسب طابع الحركة الطقسية وأن تتم فقط في حدود الضرورة القصوى وعندما تمتزج هذه الحركة الطقسية باللغة الشعرية النقية نكون قد حققنا ما يمكن أن نسميه بمسرح "الشعر الصامت" .. وقد تأثر "مالارميه" في أفكاره عن المسرح الرمزي تأثيراً كبيراً بمؤلف الأوبرا "فاجنر" فهو مثل "فاجنر" لا يعترف بالسرد أو الحدوتة على المسرح.

معالجة الهواجس

كذلك فقد كان للشاعر "بول فورت" عام ١٨٩٠ والذي كان من أنصار المدرسة الرمزية أثر كبير حينما أنشأ مسرحه والذي عرضت عليه مسرحيات رمزية خالصة للكاتب البلجيكي "موريس ميترلنك" مثل "بلياس ومیلیساند" وكذلك كتابه الذي نادى من خلاله بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما تعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية حيث يقول من خلال كتابه "كنز البسطاء" الذي أخرجه عام ١٨٩٦ "إنما أتطلبه في المسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات والهواتف .. إنني أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة".

وقد كتب "ميترلنك" للمسرح الرمزي مسرحيات ما زالت تشهد للمزية مثل "الدخيل" و"العميان" .. وكذلك كان "لميترلنك" من تأثر به مثل "أندريه أوبي" و"ج. ج. برنار" اللذان أنشأا معاً فيما بعد مسرح الصمت .. بالإضافة إلى ذلك كان لوجود مهندس الديكور العبقري "أدولفي إبيان" الذي استحدث أساليب جديدة في الإضاءة والتعتيم المسرحي وأحدث ثورة في شكل خشبة المسرح.

كذلك كان لصدى هذا المسرح الرمزي خارج فرنسا وأوروبا أن تأثر به الكاتب "سترندبرج" في "الحلم وسوناتا الشبح" و"هنريك أسن" في "البناء العظيم" و"عندما نحيا نحن الموتى" وفي ايرلندا كان الشاعر "وليام بتلرييتس" وفي ايرلندا أيضاً تأثر الكاتب المسرحي "سينج" بالمدرسة الرمزية.

إن الفنان نفسه إنسان من غير شك يرى ويحس أكثر من غيره بصلاح القيم الإنسانية أو بزيفها .. ولاشك في أن الفنان المبدع يعيد تفسير القيم طبقاً لطريقته الخاصة في خلق المعاني.



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

	ص
صَعْرورَة	نتوء أو ورم صغير يظهر في الرأس أو الجبهة، من أثر ضربة شديدة أو سقوط على الأرض. وفي القاموس المحيط، والصُّعْرُور والصُّعْرَر: ما جمد من اللثا، والصمغ الطويل الدقيق الملتوي، وشيء أصفر غليظ يابس فيه رخاوة. وضربه فاصْعَتَرَ وإصْعرَرَ: استدار من الوجع مكانه وتقبص.
صَعُو	طيور صغيرة واحدته: صَعَوَة. وبيض الصَعُو: كناية عن الشيء النادر أو الصغير جداً. يقول الشخص موجهاً كلامه لمن يعز عليه: لو تريد بيض الصعو أحضره لك. وفي كتاب الغيث المنسجم في شرح لامية العجم: الصَّعُو: عصفور صغير، جمع صُعاء وصُعَوات؛ قال الشاعر: **الصَّعُو يرتع في الرياض وإنما** **حُبِسَ الهزار لأنه يترنم**
صُفِري	عند أهل الكويت، هو: بداية فصل الخريف، يكثر فيه الذُباب والحساسية وبداية أمراض الشتاء. وفي القاموس المحيط، والصَّفِريَّة: هي تولي الحر وإقبال البرد. أو أول الأزمنة، وتكون شهراً. وزاد في تاج العروس، أيام الصَّفِريَة: هي عشرون يوماً من آخر القيظ.
صَفَّط	السمك: نزع قشرته عنه ونظفه وجهزه للطبخ. يقال: السمك: مصَفَط. وكذلك البساط ونحوه. وفي القاموس المحيط، سَفَّط القشر عن جِلد السمك: أزاله.



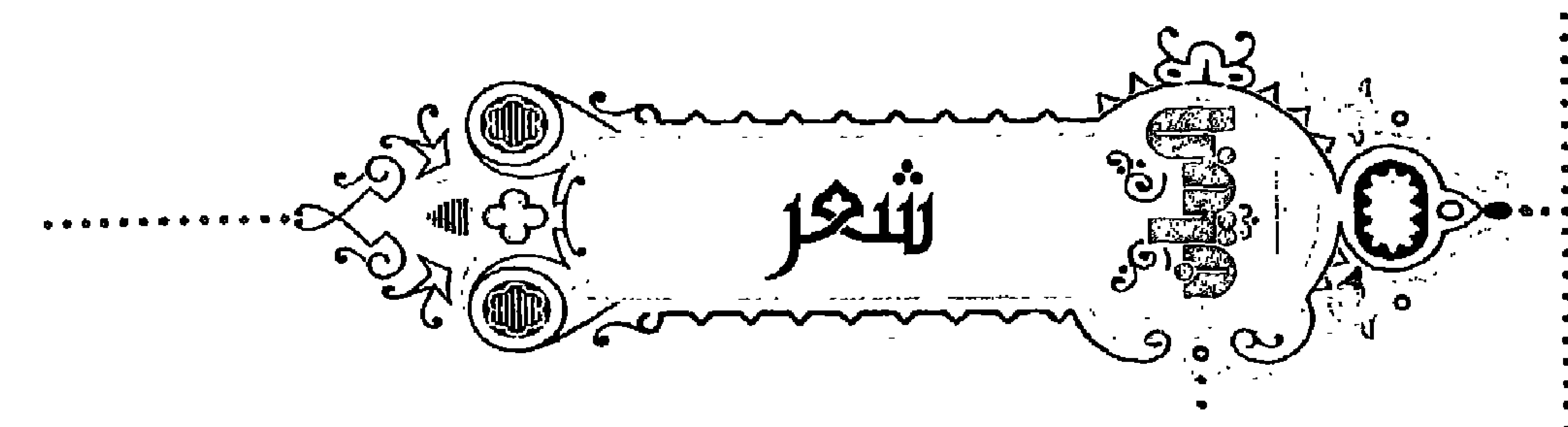
صِفَن	يقال للشخص الغافل المشغول بهمومه: صَافِن، أي ساكت غير منتبه لما يدور حوله. وفي جمهرة اللغة، وصَفَنَ الفرسُ صُفُوناً: إذا أثنى إحدى رجليه ووطئ على سنبكه فهو صَافِن. وكل ذي حافر يفعله إلا إنه في الجياد أكثر. وفي الصحاح، الصَّافِنُ من الخيل: القائم على ثلاث قوائم وقد أقام الرابعة على طرف الحافر. وقد قيل: الصافِنُ: القائم على الإطلاق قال الكميت: **نُعلمهم بها ما عَلمتْنا** **أبوتنا جواري أو صُفونا**
صَقَع	وتلفظ القاف كافاً فارسية، صَقَعَه: ضربه على رأسه. والصَّقْعة: بياض في الرأس من أثر تساقط الشعر. والصَّقَعَةُ شدة البرد، بحيث تظهر رقائق خفيفة من الثلج على زجاج العربات في الصباح الباكر. وفي القاموس المحيط، الصَّقَعَةُ: الساقط من السماء بالليل كأنه ثلج. صَقَعَت الأرض وأصقعت. وفي جمهرة اللغة، السَّقْعُ والصَّقْعُ بالسين والصاد: وهو ضربك شيء بشيء حتى يحدث، ولا يكون إلا شيئاً صلباً.
صِقَل	وتلفظ القاف كافاً فارسية، بمعنى: لَمَّع، جَلى. ومن الأقوال الشعبية: " لاتضيع الصَّقْلَة"، أي لا تخرج من الموضوع الأصلي إلى موضوع آخر. وصَقَل الطار: ضَربَ عليه بقوة بحيث يخرج لحناً قوياً عالياً. وفي القاموس المحيط، الصَّكُلُ والصكيلة: تطلق على الحرب وخوض المعارك، والصِّكالُ: تسمية يطلقها العرب على السيف. ويقال للمعركة التي تستعمل بها السيوف" صَكيلَة. وأقول : صَقَلُ الطار أصله من شحذ الهمم في الحروب والمعارك.

صَكّة	الصَّكَة: معركة بين أفراد أو مجموعة من الناس. يقال: صارت بينهم صَكَّة، أي نـزاع شديد. وصَكَّة القايلة: شدة الحر وقت الظهيرة وصَك الباب أغلقه. وفي القاموس المحيط، الصَكَّة: شدة الهاجرة وتضاف إلى عُمَيٍّ: فيقال:صَكَّة عُمَيٍّ وهو رجل من العمالقة أغار على قوم في ظهيرة فاجتاحهم. وصَكَّه: ضربه ضرباً شديداً بعَرِيضٍ أو عام، والبابَ: أغلقه أو أطبقه.
صَلّم	صَلَّم الجوز أو اللوز أو الفستق: قَشَّره وأخرج اللب منه. وفستق مصَّلَم: بدون قِشر. وفي تاج العروس، الصَّلم: المستأصل، والصُلاَم: لُب ذوي النبقة وهو الألبوب، يوكل. واصْطَلَمَهُ: استأصله. وفي جمهرة اللغة، والصُلامُ: اللب الذي يكون في نوى النبق. وذكر أبو حاتم عن بعض الطائيين: أنه سئل عن طعامهم إذا أجدبوا قال: الصُّلام وإن أصبنا اللبن.
صمَاط	أنظر: سمَاط.
صَمْعَة	أعشاب برية ذات سنابل رفيعة جداً تشبه سنابل الشَعِير، وهي غذاء جيد للأغنام. وفي القاموس المحيط، والصَّمْعاء: المدقق من النبات أو البهمى إذا ارتفعت قبل أن تتفقأ،وكل برعومة لم تتفتح بعد.
صَّمَك	قبض أصابعه إلى راحة يده بقوة. ومنها لعبة: الصميمكة، من ألعاب الأطفال في الكويت. وفي القاموس المحيط، والصَّمِيكُ: القوي الشديد والغليظ الجافي. وأرض صَمِيكَة: قوية.



صُمَل	صَبَر وقاوم فهو صامل. ومن اشتقاقه: الصِّميل هو سقاء اللبن والدهن. وفي القاموس، صَمَل الشيء صَمْلاً وصُمولاً: صَلب واشتد، والشجر خشن، وعن الطعام: كف عنه. والصمامل اليابس. والصميل السِقاء اليابس.
صْنَان	الصْنَان: الرائحةالمنفرة، كرائحة الإبط ورائحة الجسم عموماً من قلة الاستحمام. وفي القاموس والتاج ، الصْنَان: ذَفَر الإبط. وفي الجمهرة، الصْنَان: إما وسخ أو رائحة منكرة.
صَنْكَح	أو مصَنّكح، تطلق على الرأس المحلوق بالموس. محرفة من الفصيحة: السَّقحَة ففي القاموس والتاج، السَّقحَة وهي الصَلعة والأسْقَح: الأصلع بالسين والصاد، لغة يمانية.
صِيت	الصِّيت: الذكر، الشهرة، المكانة الاجتماعية الرفيعة. نقول في الأمثال: الصِّيت ولا الغنى، أي الشهرة ولا كثرة المال. وفي التاج، الصِّيت: الذِكر، يقال ذهب في الناس صيته أي ذكره، وخصه بعضهم بالذكر الحسن.
صِير	ملعون الصِير، من ألفاظ التأنيب، تقال للصبي وغيره أيا ملعون الصِير، إذا أتى عملاً لا يرضى عنه. والصير هو أسقف اليهود.
صَيَّن	بفتح الصاد وتشديد الياء، صَيّن رأسه أو ثوبه أو جسمه: اتسخ جداً من طول بقائه مدة طويلة دون استحمام أو غسل. أصلها : صَيَّأ. ففي جمهرة اللغة، صَيَّأ الرجل رأسه تصييأً: إذا غسله ولم ينظفه فتلزج الوسخ فيه. والاسم الصَّينه، وأهل اليمن يقولون: صَيَّن الثوب: إذا اتسخ.
صِيبَان	الصِيبان: بيض القمل يكون في الرأس. وفي الجمهرة، الصِّئبَان مهموز: وهو بيض القمل.

	ض
ضَك	ضَكَّه: ضايقه، ألح عليه في الشيء، لم يعطه فرصة، ضيق عليه. وفي الجمهرة ، وضَكَّه بالحجة: إذا قهره بها، وضَكَّه الأمر إذا كربه وضاق عليه، وأصل الضَّك: الضيق.
ضَمَر	نقول: اضْمُر: أي حدد شيئاً بينك وبين نفسك ولا تقله لأحد. ويحصل هذا في الغالب أثناء لعبة معينة. وفي الجمهرة، وأضَّمَرتُ الشيء في نفسي: إذا أخفيته. وضَمِير الرجل خِلدَه، وقع ذلك في ضميره وفي خِلده وفي روعه.
ضِيج	الضيج: الضيق، مكان ضيق وطريق ضيق. والضوج: الملل. والضيجة: ضيق في القلب والنفس، الكآبة. وفي الجمهرة، الضَّوُج: منعطف الوادي والجمع أضْواج، وتَضَوَّج الوادي: إذا كثرت أضواجه.



بنتُ وهّابة

شعر: د. أشجان هندي
(المملكة العربية السعودية)

الفتى أسمرُ الوجهِ،
طلقُ المُحيّا
بنتُ وهّابةٍ وهبتهُ غلاماً زكيّا
تُشبهُ البدرَ طلتُهُ؛
الغلامُ الفتيُّ، البهيُّ، النقيُّ، التقيُّ
بطلّتهِ شابَهَ البدرَ،
بحمرتِهِ شابَهَ الزهرَ،
بقامتِهِ شابَهَ الأبعدينَ،
ولكنّهُ لم يُشابهِ أباه
ومِن قبلِها
أمُها- من تُسمّى بوهّابةٍ-
وهبتها أباها
فما شابهتهُ،
بنتُ وهّابةٍ شابهت خليلَ أبيها؛
الحبيبَ، الربيبَ، القريبَ، الغريبَ الذي

زارَ دارَ أبيها على عجلٍ

فاطفاهُ أبوها

وقَرّبهُ؛

فاقترب،

وصار كما غابَ قوسين أدنى من القلبِ،

واشتركَ الأبُ في عشقه؛

فشاركهُ ضيفهُ

زادهُ والنَسَب

أبُ ابنةِ وهّابةٍ

شابهَ الخارجينَ على العُرفِ،

لكنّهُ لم يَشابه أباه

وأبوهُ الوقورُ، الشكورُ، الغيورُ، الطهورُ

كان يُشبهُ جار أبيهِ،

ولكنّه لم يُشابه أباه

ما شابهَت بنتُ وهّابةٍ قومَها،

ووهّابةٌ لم تُشابه أباها،

وأبو بنتِ وهّابةٍ لم يُشابه أباه

والغلامُ الذي أمُهُ بنتُ وهّابةٍ

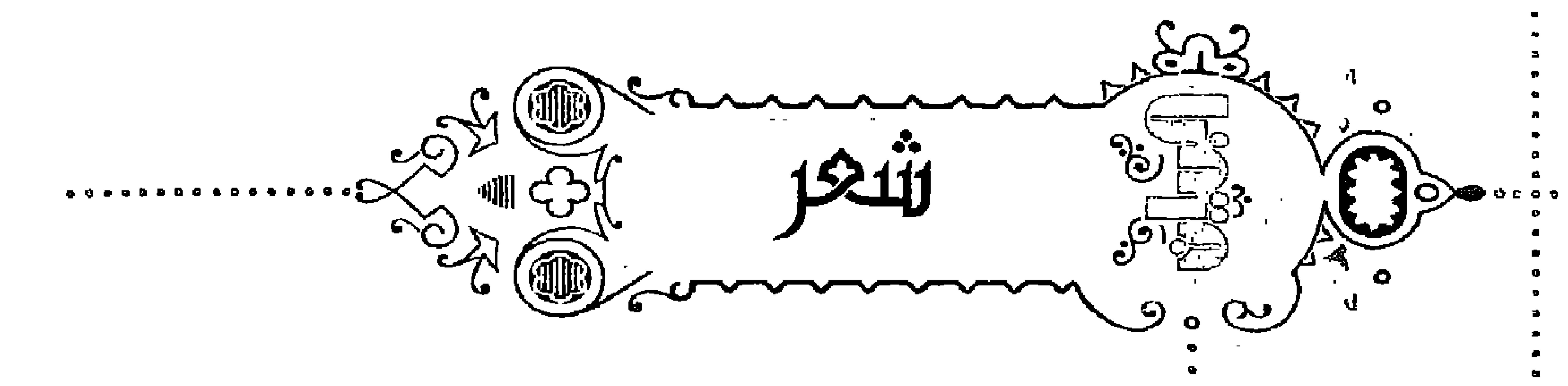
لم يُشابه أباه

بنتُ وهّابة

لم تهب طفلَها نسباً

ولكنّها

وهبتهُ الحياة.



الحرية

شعر: عبد المنعم رمضان

(مصر)

أنت تمشي

إذن أنت حُرُّ

أنتَ تأخذُ قسطاً من النومِ

تنفقهُ في الولاء

وتكتبُ شيئاً عن البحرِ

شيئين عن موجتين

وتفتحُ بابك لا يدخلُ الناسُ

لا ينظرون

وتلتفُّ بالصوفِ

تقفزُ فوق حقول الشتاء

ولا ترثُ الأب والأمَّ

لا ترثُ النحلَ والماءَ

لا تتلفَّعُ بالتوتِ

تسجدُ فوق مواطئ نعليكَ

تنحلُّ حين تغادر سردابَ صوتك

تحفظُ قائمةً بالشواغلِ

والطيّبين

إذن أنت حُرٌ

أنت تعرفُ أن الحجارةَ

أعمدةٌ تتهدَّمُ

أن الطريق إلى الموتِ بيتك

أنَّ الثقوب التي في السحابِ

رواسٍ

وأن مناشف جسمك

ليست سوى الحلم

ليست سوى غبطة الحالمين

إذن أنت حُرٌ

أنت تأذن للأرض أن تتمادى

وتُومي إليكَ

وتأذنُ أن تستوي حول رجليك

حول جميع خطاياك

تهجسُ بالروغانِ

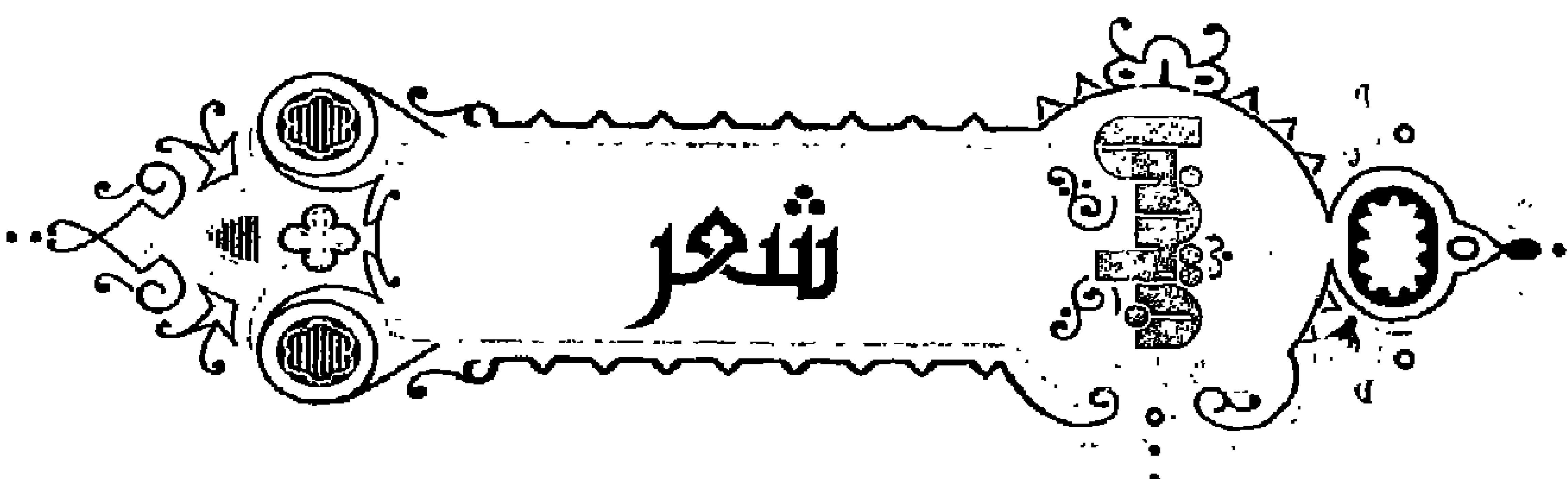
وبالمحو

تهجسُ بالنوء والريح والقابلية للشوق

تهجسُ بالأغنيات الجديدة

بالخارجين على ما ألفنا

إذن أنت تفقدُ حريتك.

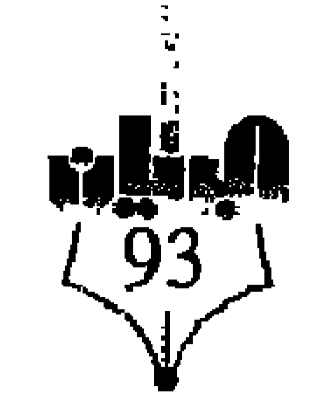


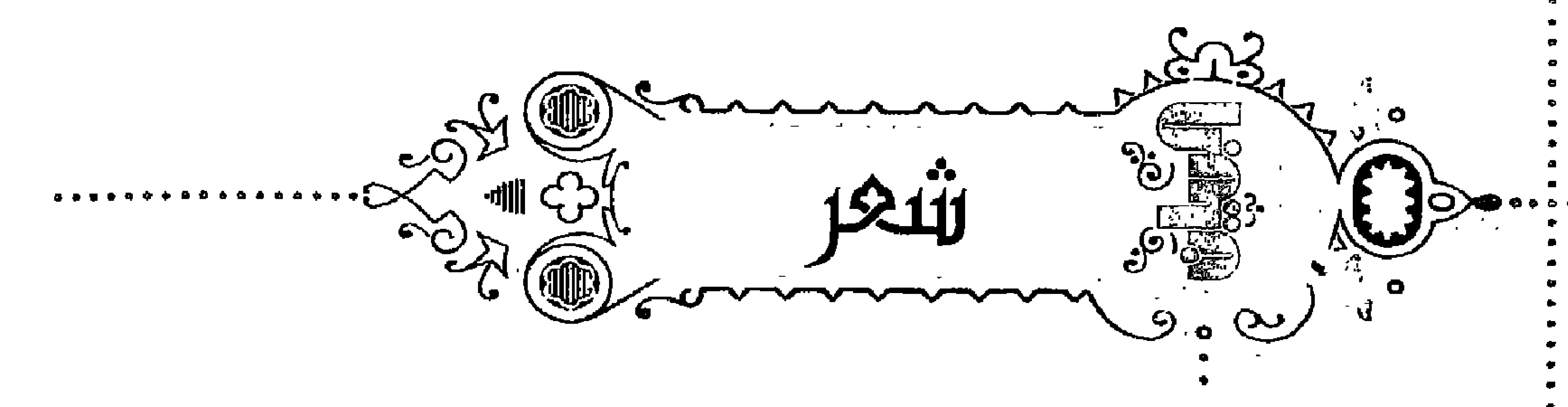
مقام الشقائق

شعر: عصام ترشحاني
(سورية)

رُجّي الصَبابةَ،
في كأسي..
وَذوقيها
هذي النديمةُ،
داءٌ كاد يقتلني
لَوْ جَرّبَ الموتُ
بعضاً من مواجعها
لأرتدَ مُتذهلاً
يهذي.. ويعذرني
ماذا يُخَبِّئُ مجهولٌ
لِقارئه؟
ليتَ الذي
ما وَشى للنار يُخبرني
سألتُ عنكَ..
رياحاً،
صاغَها أَرَقٌ
فَرَدَّ عنها..
وَجيبُ الورد يسألني:
كيف انتشارُكَ،
في نَصٍ يُعدّدُها؟
قلتُ انتظاري..
حريقٌ.. سوف يقرؤني
ما رَقَّ من شغفي
قد.. ذابَ.. ثم عَلا...

يمتدُّ فيك..
إذا ما الشّعرُ بَدَّدني
أنتِ الحصونُ جميعاً
حين أفتحها
أنتِ الجحيمُ..
وبعضي فيك يهزمني
أنتِ اشتباكُ فصولٍ
لستُ أعرفها
ما مَرّ منها..
سباني ثمّ أطْلَقَني
لا يُسرف الوهجُ حيناً
في تخاطرِه..
كي لا يُخضّبَ أرواحاً تُعذّبني
إني.. قطعتُ
على التّرحالِ غُربَتهُ
واكتظّ بالبرقِ
مَنْ جسْماً يُبارحني
ما عايَنَ السَّهْوُ ألواني
وَغاصَنَها
إلاّ .. ليُمسك ما في الحلمِ
بَعْثَرني..
الياسمينُ..
وما أدراكَ .. يفتننا
الياسمينُ فضاءُ
كان يكتبني
أُمُّ الشقائقِ
قد ناديتُ
مِنْ أزلي
ماضاقَ فيكِ
أنا كثّفْتُ في زمني
عهدي إليكِ
غلاواتي التي نَزَفتْ
ما ضَمّها منكِ
يكفي..
أن يُخَلّدني..





نَشبَران

شعر: شيرين العدوي
(مصر)

كُنَّا نُرَتِّب دَمْعَنَا، نقتاتُ غيماً، نبتني بيتاً جديداً من زُجاج نُفُوسِنَا

أرجوكَ أنبتْ فوق شعري نجمتينْ

أرجوكِ لا تَتَعَجَّلي قمري، دعي قلبي ليكبُرَ عندَ نهرِكِ

كي يصير الحبُّ طفلاً يحفُرُ التاريخَ فوقَ حضارتينْ

أرجوك خاصِرْ نسمتي وارقُص معي هذا المساءْ

غجريةٌ رُوحي لديكَ كصيفِ آبْ

قومي إلى ناطورتي وارعيْ كُرُومي... رتِّلي بحْراً على رُوحي لكي أحْيا بزُرْقتِها

مسائي شوكُ أحزانٍ إذا خلّيت لي ورْدي وحيداً...

فاصنعي لي قهوةً عربيةً من بُنِّ عَيْنَيْكِ، احْمِلي وطناً إليْ

حاولتُ صُنْع حضارتي

مجنونةٌ رُوحي، وأيّامي الحزينةُ، ساعة التشريق والتغريب، أحلامُ الخميلةْ

من لم يمت بالعشق مات بفقده..

فابسُطْ على أهدابك العصفور كي يبني على خدَّيَّ عُشَّ قصيدة

مُدُنٌ تروح/ مدنٌ تجيء

رُوحٌ تدور مع القمر

خلّي تخيلي شاهداً حيران في الماء التقيتُ بضدِّه، فتوحّدت كلُّ البلاد على دمي

أرجوكِ لا تنسي على أبواب طيبة حفر أغنيتي الوحيدة

أرجوكِ لا تحمل إليَّ وصيتكْ

تسعى لتقترب المسافةُ رغم أنّي لمْ أُضيِّعكَ...

التجأتُ إلى غدير مرَّ في مسك التذكُّر داخل النيران أوقاتاً مُؤجَّجةً وأحلاماً تدُوم

هي عادةُ العُشّاق عودٌ وارتحال

سفراً أصيرُ على الهواء

أسيان لا شيءُ لديَّ ولا وطن

لا شيء يبقى كي تصير بدايتي أملاً وفردوسي قصيدة عاشق للعائدين من النهايات الحزينة

لا شيء يبقى غير بسمة طفلة

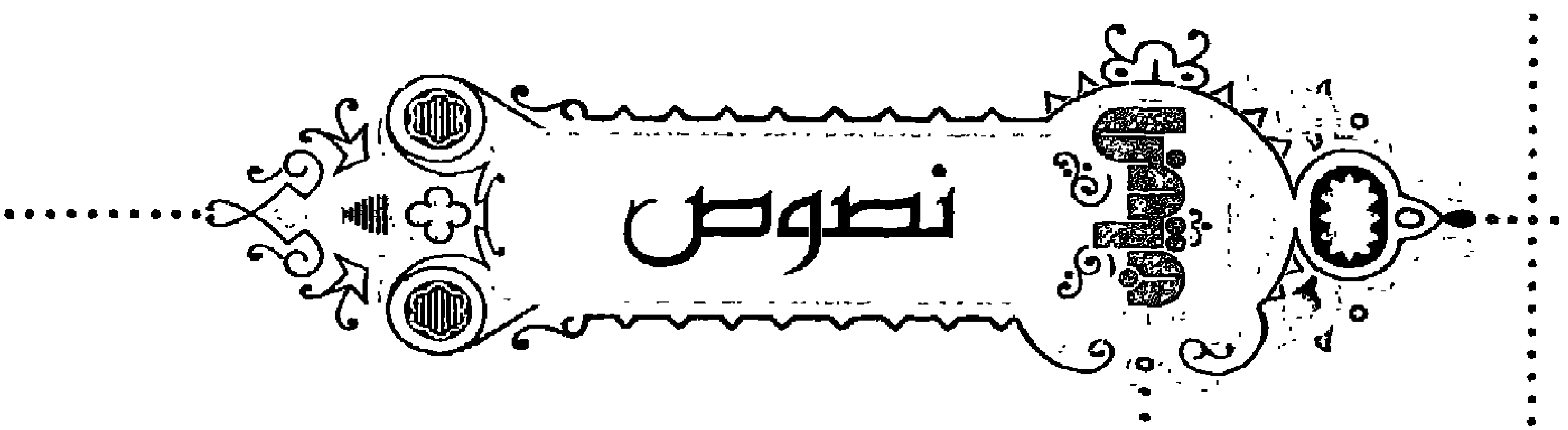
حملت سؤالاً حائراً عن كلِّ من حمل الحنان ويرتدي ثوب الحداد

صفراً أصيرُ على الهواء

لهفى ولا شيءٌ سيدخلُني إلى وطني

فقط، هذا الهواء..





تواطؤ لص وعاشق

بقلم: أفراح مبارك الصباح
(الكويت)

في الفناء القاتم..

يجيء شيخٌ ... يكرر أنفاسه على مرايا قلبي.

يدندن وتراً شاذاً ...

تأتي الرياح بمر برودتها..

يقفل قلبي أبوابه...

أتاني موتٌ بارد...

* * *

في نهايات الطرق....

في نهايات الكلام...

أُطُرٌ مخزيةٌ... لصورٍ مشوهةٍ...

لصٌ وعاشق... في خندقٍ...

سيمفونية التلصص...

وسوناتا التواطؤ..

مطرٌ أسودٌ يشق خنادق القلوب....

كنوزٌ من خياناتٍ تحتويها عقولنا...

أُغلقتْ الحُجَرْ...

وفُتِحَتْ أبواب جهنم...

* * *

إذن...

للعشق خديعة...

وللكلام مخدع...

للاشتهاء وطن...

وللكتابة منزل...

* * *

إغراقٌ...

إغراءٌ...

لقارب يتأرجح ما بين قلبٍ وقلب...

الثبات هو طوق النجاة...

لِنُعِدْ حساباتنا...

لنقرض قلوبنا الراحة...

مقايضة روحاً بروح....

أتى لصٌ وعاشق... كلاهما يستحق الشنق..

لِنُعِدْ حساباتنا...

* * *

عودة الأفق الضائع...

لمحيط عمري...

ببروز حدودي

ويُكبل جرأتي...

ويقيد قلبي بسلاسل... إلى مرسى العقل

تتوحد شراهتي..

وأتعقل.. أتوقف عند محطة المعقول.. المسموح والمباح..

هنا .. تنازعني أفكاري...

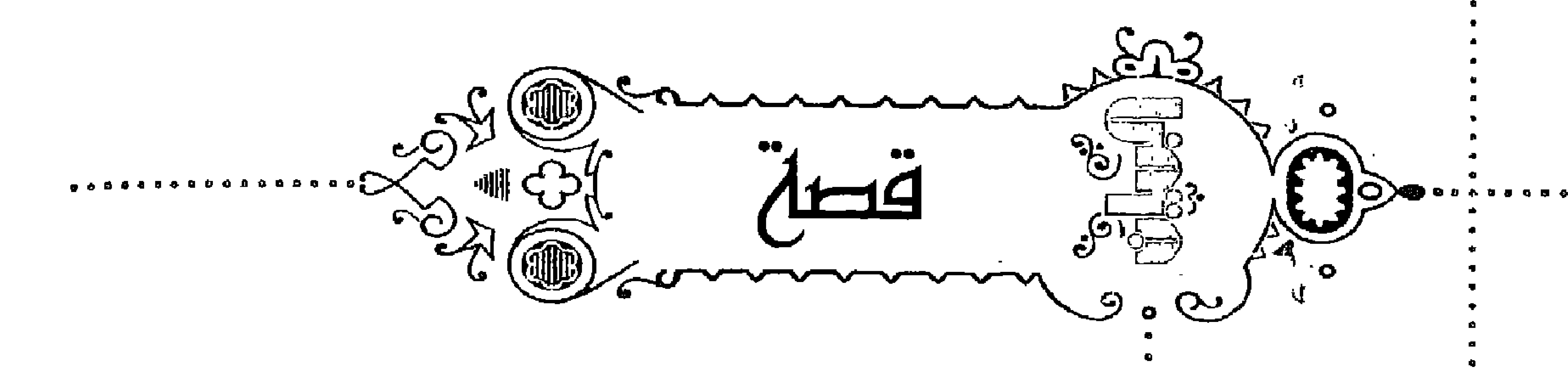
وأجمحُ إلى مطاردة الأفكار كفراشاتٍ بعد المطر..

فقاقيع كلام

ورذاذ ماء

في نهايات الكلام





قدمان صغيرتان

بقلم: ريما إبراهيم
(الكويت)

مزعج.. هذا الجرس الذي لا يدق إلا حين أختار أن أخطف غفوة نهارية أستعيد بها بعض قوة لباقي اليوم... أفتح الباب بتثاقل وأنزل الدرج بغضب لأفتح الباب الخارجي.. وهو كعادته بقدمين صغيرتين وشعر أشعب وملابس مغبرة يقف وراء الباب بجرأة عجيبة يحدق بي بلا خجل:

- أمي تريد مفتاح جرة الغاز.

- انتظر سأحضره.

أتململ وأصفه وأمه بقلة الذوق.. أصعد الدرج .. وألاحظ أنه يتبعني بكل هدوء.

- انتظر في الأسفل.

- أنا في عجلة.. هيا .. أعطني المفتاح.

أحضر له المفتاح من المطبخ أعطه إياه.. ويخطفه من يدي ويركض مغادراً بلا كلمة شكر ولا التفاتة.. أراقبه من النافذة الواسعة التي تبتلع حائطاً بأكمله.. أراه يدخل بيته.. أسمع صفعة الباب.. وأراه ينزل راكضاً.. يجر نعله بسرعة.. يتعثر .. يقف أمام المنزل القريب من شجرة التين الكبيرة.. ينادي بصوت رفيع عال صديقه.. عبد.. يصفع الآخر الباب ملحوقاً بصراخ أمه.. يصعد الاثنان التلة القريبة و يختفيان.

أعود إلى غفوتي التي تبخرت لأسترجع قليلاً منها.. بلا فائدة.. آخذ فنجان الشاي الكبير الملون وأضعه على حافة الشرفة المطلة على بيتهم الأخضر الفظ.. أراه يعود راكضاً .. أناديه:

ألم تنته أمك من مفتاح جرة الغز؟!

ينظر إلي ببلاهة.. يتجاهلني ويدخل بيته.. يغيب لساعة أراقب أثناءها الطريق وأتسلى بمجلة باهتة.. يخرج مع أخيه الكبير.. يمر أسفل شرفتي جاراً نعله المتهرئ.. دون أن يلقي بالاً إلي..حاملا كيساً أسود مليئاً بما يمكن أن يكون تفاحاً سطا عليه من الشجرة التي تنام خلف بيتي.

يركض صاعداً التلة وأخوه.. ألحظ أمه تجرٍ جسدها الثقيل عبر المطبخ إلى شرفته.. تنادي ابنتها الكبيرة لتحضر لها كرسياً.. تجلس مقابلة لي.. تلف بصعوبة بالغة غطاء رأسها المنسدل على كتفها .. تتأوه.. أنظر إليها بلؤم وشفقة.. أظل أفكر في صفاقة طفلها الأحمق.. تلمحني ترفع يدها لاهثة ملوحة لي تصرخ:

- كيف حالك؟

- الحمد لله بخير وأنت؟

- بخير .. إن شاء الله.

ألاحظ أنها تلهث وتتأوه دون توقف.. لا أستطيع إلا أن أرى رأسها يرتخي بين حين وآخر فيتدلى بين كتفيها.. ألمحها تفتح علبتين من الدواء وتبتلع.. تطلب من ابنتها كسرة خبز لتدفع الدواء في مريئها.. أظنها تشتهي محادثتي.. فكرت أن أذهب إليها ثم قررت أن ألتزم شرفتي.. عانقتها طفلتها الصغيرة باكية.. وأظنها همست في أذن الطفلة حتى أسكتتها.. هناك شيء ما اختلفٍ فيها.. لم أعد أسمع زعيقها كما اعتدت.. كنت أتفق مع الجارات أنها أشدنا زعيقاً.. وأقوانا شكيمة.. حتى أننا كنا نستعين بها عندما تداهمنا مشكلة ما .. الآن لا أعرف ما الذي حدث.. يبدو أنها فقدت قدرتها على الصراخ فجأة.

الآن أراه يعود باكياً معفراً.. تشدّ أمه جسدها على حافة الشرفة.. تصرخ به بصوت شاحب لاهث.. تعنفه.. يصعد إليها.. تجر نفسها إلى الداخل.. يختفي هو لدقائق.. يهبط الدرج مسرعاً وقد بدلّ ملابسه وغسل وجهه... أسمع أخته تحذره من أن يعيد ذلك مرة أخرى.. يعبر أسفل شرفتي لاهياً.. أصرخ به:

- هيه.. أنت.. أعد ما أخذته

ينظر إلي بغرابة.. يركض صاعداً التلة ويغيب.

يا إلهي .. كم من المزعج أن أستجدي مالي.. الآن أنا في حاجة إلى ذلك المفتاح اللعين.. وذلك الصغير اختفى اليوم.. حتى أنه لم يقم بجولته الصباحية المعتادة على ثمار أشجار حديقتي المشرعة لكل مار.. أدور بين النوافذ.. أبحث عن وجهه الصغير المغبر.. أصغي السمع علني ألتقط طقطقة نعله الذي يجره صعوداً وهبوطاً .. ألاحظ حركة غريبة أمام بيته.. أناس يأتون ولا يخرجون.. نسوة يهبطن التلة مسرعات وهن يمسحن بطرف مناديلهن أعينهن.. أهبط الدرج مسرعة.. أفتح الباب الخارجي .. أفاجأ به يقف وراء أخيه الكبير.. يطل علي بعينين ذاهلتين.. و قدمه الصغيرة بلا نعل. يمد يده من وراء أخيه ليعطيني مفتاح جرة الغاز.. أما أخوه فيستأذن قائلاً:

- لو سمحت .. هل عندكم رفش؟

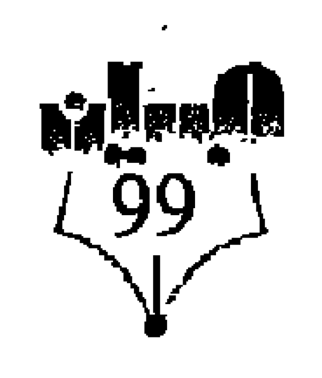
أنظر إليه باستنكار:

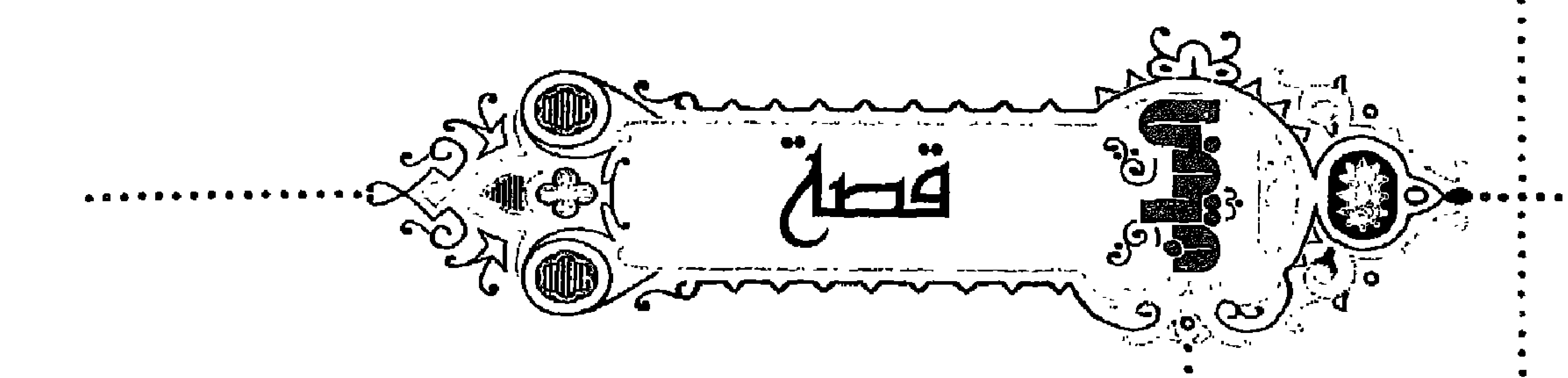
- لماذا .. ماذا تريد به؟

يقف أمامي مشدوداً ووجهه خالٍ من أي تعبير:

- نريد أن نحفر به قبر أمي.

يلهث الصغير باكياً.. يطوق قدم أخيه بيدين مرتجفتين.. يأخذ الرفش ويمضي.





طرد

بقلم: هنادي البلوشي

(الكويت)

ركضت على السلم فور قراءتها لإعلان في الصحيفة "تنزيلات كبرى تصل ٧٠٪ ركبت سيارتها وبسرعة انطلقت إلى ذلك المحل الضخم القابع في أحد أرقى المجمعات التجارية.. محل مرموق ومن النادر أن يكون هناك تخفيضات.. إنه يستحق التعب.

دخلت .. تجولت قليلاً.. أعجبتها حقيبة جلدية فاخرة.. المبلغ الذي ادخرته للطوارئ يكفي الحقيبة بالكاد.. فكرت .. لا أحتاج حقائب جديدة..

شعرت بأن شيئاً ما يناديها.. أن تصعد إلى الدورالعلوي.. القسم الرجالي من المحل.. خطة عاطفية ولدت في رأسها فور رؤيتها لعلاقة المفاتيح تلك على الرف.. أريدها الآن

الخطة تمت بنجاح

خرجت من المحل تحمل كيساً صغيراً يحوي علبة سوداء أنيقة جداً.. ركبت سيارتها المتواضعة جداً.. وعادت إلى بيتها مسرورة تخبئ الكيس في حقيبة يدها.. في قلبها..

عيدالحب يقترب.. إنها صدفة فقط.

اتصلت بشركة كبرى مختصة بالشحن والتوصيل.. لتستفسر عن تكلفة إيصال العلبة لمن تريد .. ١٢ ديناراً.

١٢ ديناراً ثمن إيصال علبة بما تحتويه اشتريتها بـ ٨ دنانير؟

خطتها كانت ستفشل

مر.. عيد الحب.. وانتهى..

والعلبة.. بالكيس.. يقبعان في الحقيبة..

حملتها سيارتها ذات يوم لتتوه في شوارع المدينة الصغيرة . لتجد نفسها مقابل مبنى قديم.. أعجبتها النقوش التي تزين واجهته وتنسيق حديقته الكلاسيكية.. نزلت تحمل آلتها الخاصة بالتصوير لتلتقط صوراً للمكان.. فكان أول ما التقطته عيناها.. "مكتب البريد العام".

كيف لم تخطر ببالي هذه الفكرة؟ طرد بريدي يصل إلى حيثما أريد!

كان مكتب البريد يخلو من المراجعين تماماً.. من ذا الذي يرسل رسائل في هذا الزمن؟ ولكن أتمنى أن الناس لا يزالون يستخدمون الطرود البريدية..

توجهت للموظفة مرتبكة .. بصوت خجل.. " لو سمحت أريد إرسال طرد" .. نظرت إليها الموظفة التي يبدو أنها صحت للتو من الموت! وعادت إلى عالم الأحياء.. أين ما تريدين إرساله؟

أخرجت الكيس من حقيبتها وأعطته للموظفة..

هذه العلبة الصغيرة تريدينها في طرد؟ يكفي أن ترسليها بالبريد المسجل.. أخرجت العلبة بسرعة وأولجتها في مظروف أبيض يبدو رقيقاً، ألصقت طابعين بريديين.. أعطتها الظرف مرة أخرى.. اكتبي العنوان لو سمحت..

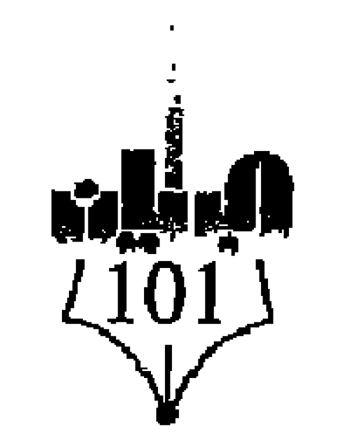
أخرجت قلمها الزهري ذا الطرف الريشي.. طفولي..خطت العنوان واسم المرسل إليه بعناية فائقة للغاية.. " تصل بعد أسبوع.. ثمن الطابعين والظرف ٣٥٥ فلساً..

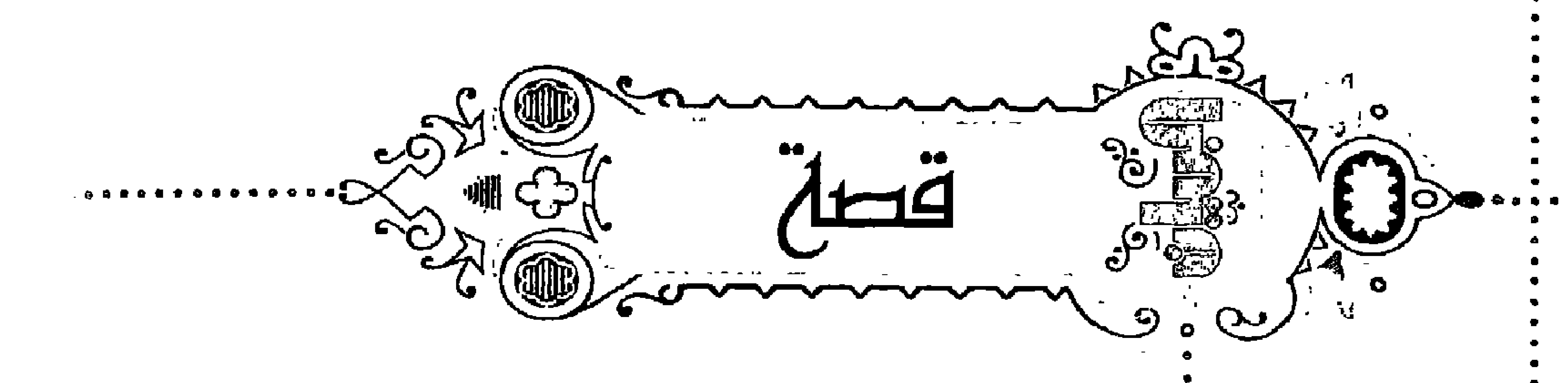
انتظرت .. يوماً بعد يوم.. حتى اليوم السابع .. استيقظت تحدث نفسها.. "سيقول أعشقك.. سيقول أحبك.. ويعرف حقيقة مشاعري أنا متأكده بأنه سيهيم بي إعجاباً".

اتصلت به تستفسر.. لقد وصلت الهدية.. أعجبته وعلق بها مفاتيح المكتب والمنزل والسيارة..

"على فكرة.. لقد اقتنعت بكلامك أخيراً حول أهم صفة في شريكة الحياة.. اقتنعت فعلاً بكلامك بأنها يجب أن تكون معطاءة..كريمة.. لا تبخل علي بشيء. وتعرف كيف تصل إلى قلبي وما هي الطرق الخفية للوصول إلى مركزه.. أتذكرين عندما حكيت لك عن ابنة الجيران التي لم أذق ألذ من طبخ يديها؟

ابتسمت.. ضحكت .. أطلقت تلك الدمعة الحبيسة.. أغلقت الهاتف.. وذهبت لتنام..





لوحة في الممر

بقلم : صفاء عبد المنعم محمود
(مصر)

تركت اللوحات تتمدد داخلها، مثلما فعلت هي ومدت ساقيها المتعبتين داخل قصر الفنون، وهي تستمع باهتمام إلى تعليق الزوار على اللوحات، والأضواء المنبعثة من السقف. كان الجو هادئاً، رغم وجود البعض في أماكن متفرقة، ينظرون متأملين اللوحات والصور والنحت.

كان نحت المرأة المتكومة على نفسها وهي ترضع صغيرها من أكثر الأشياء جاذبية بالنسبة لها، كان التكوين وحركة الذراعين والاحتواء والصدر والرضيع الذي يرضع بجدية وهدوء كل ما دخلها. تمنت للحظات أن تغمض عينيها كي تستعيد المشهد جيداً، ولكن الأصوات دائماً كانت تخرجها من حالات الصلاة الصامتة.

أتى بعض العمال إلى المكان كي يضيئوا اللمبات المطفأة، فازداد المكان توهجاً وإزعاجاً، الأضواء الشديدة كثيراً ما أخرجتها من حالات العشق، حتى عندما كانت تنظر في عينيه العسليتين وهو يضمها بقوة وحنان،

كانت ترى أنه دائماً إذا أضاءت شمعة وتركتها سوف يكون المكان أكثر جمالاً، وأكثر حميمية.

كانت لوحة البنت المنزوية هي من أكثر اللوحات تعبيرية، وصورة مارلين مونرو تطل عليها بجمالها الباهر وهي تضحك من البرواز، والقط الأسود يحاول تهدئة صديقته هي تبكي.

البنت في اللوحة كانت واضعة وجهها بين كفيها، وداخلة في حالة بكاء شديد وصامت. وكل الصور المعلقة خلفها تطل عليها في لامبالاة حتى الطبق الأزرق على المنضدة ينظر إليها وهو غير مبال بجمالها ودموعها وصوت النشيج المتقطع الهادئ الذي سمعته وأنا خارج اللوحة. هي متكورة على نفسها. جعلتني أنا التي أقف خارج المشهد أنظر إليها وأتعاطف معها متسائلة لماذا هي تبكي هكذا؟

ولكن عيني مارلين مونرو والتي وضعت بدقة خلف البنت تماماً كانت تضحك وتضحك لم تستطع ضحكاتها أن تخرجني من حالة الاندهاش. والقط مازال يرنو بعينيه إلى صديقته، وهو يحاول أن يستفسر عن سبب هذا البكاء المر وحرقته.

الإضاءة غير كافية في المكان" وكأن هناك من يريد أن يبعدها أو يخرجها عن هذا السياق للمعرض" وكان لون فستان البنت الأحمر يخطف أنظار المارين ويحولها تجاهه.

لقد سرقت كل المارين من أمامها، وضعتهم أمام عينيها فيتعاطفون، وينظرون، ويتساءلون، لماذا أنت باكية أيتها البنت الجميلة؟

نسيت وأنا في غمرة مشاغلي أن أقرأ اسم اللوحة، ولكن سوف أسميها (لوحة البنت المنزوية) أو (لوحة في الممر) أيهما أقرب إلى نفسي.

مددت يدي وأخرجتها من اللوحة بفستانها الأحمر الجميل، وشعرها الأسود الفاحم، وعندما رآها القط خارجة من اللوحة، خرج وراءها وأخذ يموء بصوته الرقيق فأخذته بين أحضانها وخرجت به، ووقفت إلى جواري وأخذت تنظر إلى صورة مارلين مونرو، وصورة الأب والكنبة الأسطمبولي، وصورة الأخ أيضاً في الخلفية التي كانت وراءها.

وعندما نظرت نحوي قالت: أشكرك يا سيدتي. أن أخرجتني من هذه اللوحة، ومن هذا المكان البعيد المنزوي. وسارت في الطريق تدق بحذائها (الكعب الألمونيوم) الأرض وهي مزهوة. وأنا مازلت مندهشة من التفاصيل، ومشدودة للون الفستان الجميل.

تركنا اللوحة وبنات بحري يقفن مكانهن داخل برواز قديم، يشيعن البنت بعيونهن، المثقلة بالكحل والملاية اللف حول خصورهن، والمنديل أبو قوية والبيشة فوق وجوههن.

أما صورة الأب وابنه التي كانت على يسار البنت في اللوحة مازالت مكانها معلقة،



لقد تركتها وخرجن. وكذلك صورة الرجل الجالس على الفوتية والتي كانت معلقة فوق رأس البنت تماماً، وكأنه قدر، مازالت مكانها أيضاً.

رأسي تؤلمني. لماذا وضع الرسام كل هذه الصور المتناقضة وعلقها فوق رأس البنت، وملأ بها أرضية اللوحة؟ وكأنه يقول بشكل غير مباشر: أيها المارون من هنا ، ومن هذا المكان والزمان. انظروا جيداً إلى هذه الأشياء القاهرة للبنت دائماً، مارلين مونرو بجمالها وضحكاتها، الأب وابنه، الشاب، بنات بحري.

أخذتُ البنت والقط وسرنا معاً على كوبري قصر النيل، كانت البنت تتأمل المارة والنيل والشوارع وهي مليئة بالغبطة والحب والاندهاش.

وأنا من آن لآخر أحكي لها حكاية عن اسم فندق أو شارع أو سفارة من السفارات.

قالت لي وهي مزهوة بقطها الجميل وفستانها الأحمر: سيدي أين نحن الآن؟

ضحكت وضحكت، كأنني لم أضحك من قبل.

- يا فتاتي نحن في القاهرة.

أزاحت شعرها الأسود بأطراف أصابعها وتبسمت: آه.. القاهرة؛ قاهرة المعز!

صححت لها بعض المعلومات القديمة.

قاهرة المعز كانت زمان في العصر الفاطمي، أنت الآن في قاهرة جديدة ٢٠٠٧.

لقد مضى زمن طويل بين القاهرتين يا فتاتي انظري جيداً.

احتضنت قطها بقوة، وأخذت تتأمل المارة، كانت تشعر بغربة شديدة، أو كأنها في زمن غير زمنها.

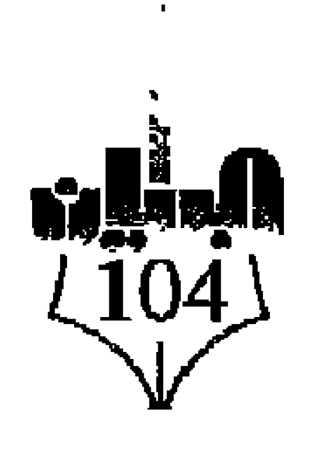
وكلما مررنا أمام أحد المحلات كانت تشير بيدها مثل طفل صغير، وتطلب طلبات كثيرة.

"عايزه من ده ، وده ، وده"

أرهقتني البنت من كثرة طلباتها، وعندما شعرت بالتعب، طلبت منها أن نستريح قليلاً.

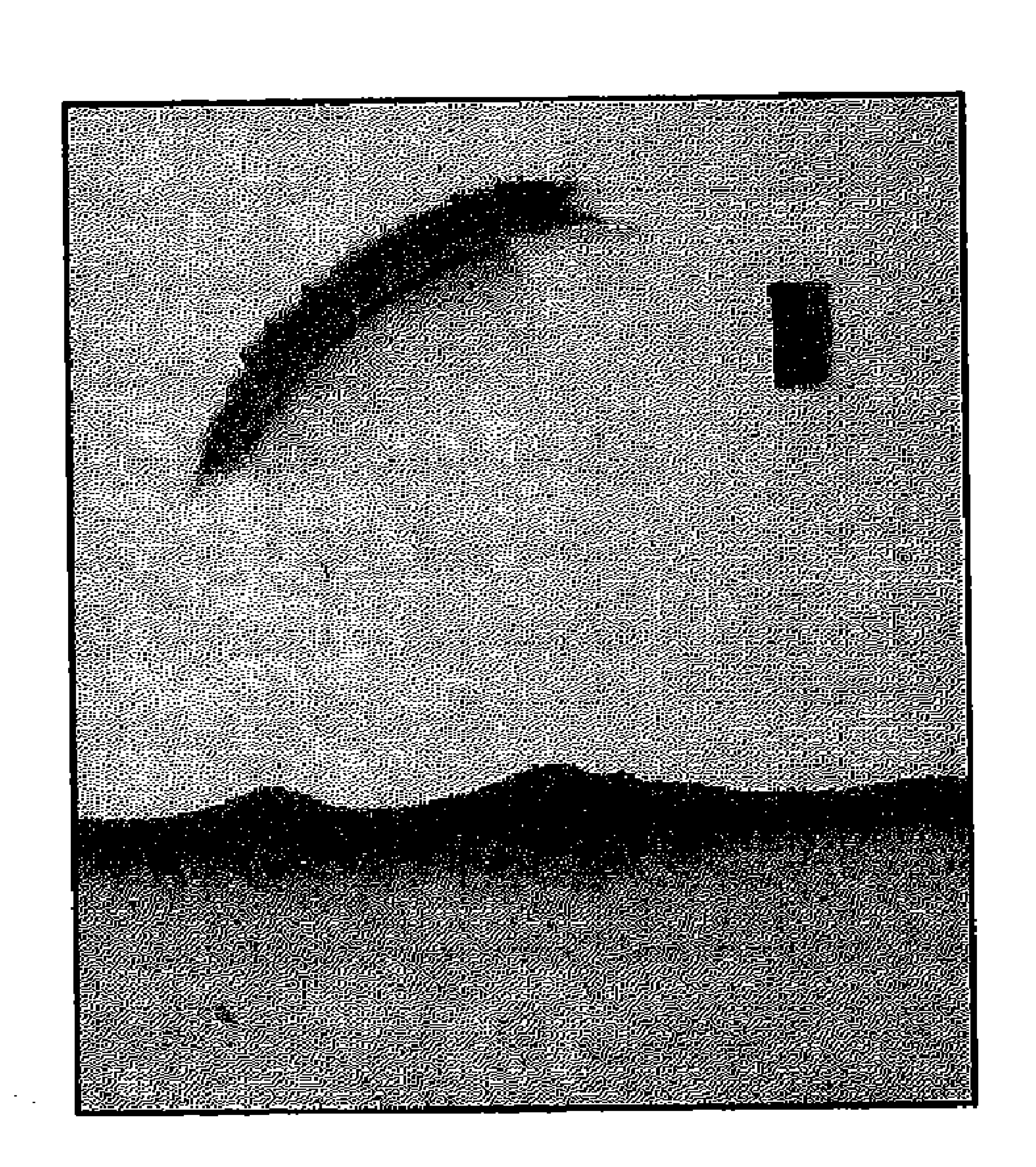
غضبت وأخذت تدبدب بقدميها على الأرض مثل الأطفال وتصرخ : لا . لا.

غضبت منها ومن طفولتها، رغم أنها تبدو فتاة كبيرة وناضجة، إلا إنها ظهرت



أمامي مثل طفلة صغيرة، كانت تأكل والطعام يتساقط على فستانها، نهرتها بعنف، وتركتها لحالها، انصرفت وتركتها وسط الطريق، وأعطيتها ظهري وأنا غير مشغولة بها.

وعندما عدت إلى البيت ، ودخلت حجرتي، أضأت النور، ونظرت في المرآة كي أغير ملابسي، رأيتها أمامي بفستانها الأحمر الجميل، وشعرها الأسود، تحتضن القط بقوة وتبكي.



جامعة الكويت تكرم الأديب عبد العزيز السريع

كرمت جامعة الكويت ممثلة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب الكاتب المسرحي عبدالعزيز السريع. وذلك تحت رعاية عميدتها الدكتورة ميمونة خليفة العذبي الصباح.

وفي كلمتها التي ألقتها بهذه الناسبة عبرت الدكتورة ميمونة الصباح عن اعتزازاها وفخرها بالثقافة الكويتية، وقالت انها تبرز توجهاتنا الوطنية وتاريخنا وميراثنا السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

وتحدثت مشيدة بالأدب العربي اذ وصفته بانه من ارقى الآداب التي انتجتها الحضارة الانسانية عبر تاريخها. كما اشارت الى ان ثمة

عبدالعزيز السريع

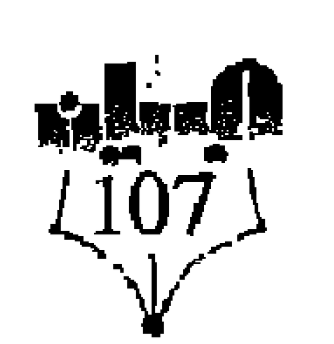
ثروة ادبية غنية في الخليج لم تمنح حتى الآن ما تستحق من اهمية، قالت وان الثقافة الكويتية من اهمها.

من جانبها قالت الاديبة والروائية ليلى العثمان ان السريع يستحق التكريم قائلة: ان المحتفى به اليوم واحد من ادبائنا الذين تعدددت عطاءاتهم فهو اديب، ومسرحي وكاتب قصة وهو ايضا اداري متميز للشؤون الثقافية، فقد كان لسنوات طويلة مديرا لادارة الثقافة والفنون في المجلس الوطني، وهو الآن الامين العام لمؤسسة البابطين التي نعرف كلنا دورها المهم في الثقافة.

واضافت: عرفته اول ما عرفته مسرحيا عام - ١٩٧١ - بعد عرض مسرحية (ضاع الديك)، ويومها تمنيت الا تضيع (ديوكه) ويستمر في الكتابة للمسرح، لكنه توقف رغم تميزه في ثلاثة أعمال أخرى كان لها صدى جميل ونجاح باهر. من هنا أعتب عليه.

كما عرفته أديبا وكاتب قصة، اصدر مجموعته الأولى «دموع رجل متزوج» وقد أثارني العنوان في حينها، هل حقا يبكي الرجال المتزوجون ام هم الذين يبكون المرأة؟ كانت مجموعة من القصص المتميزة جعلتني أتمنى ان تستمر دموع قلمه في الهطول، لكنه بخل علينا بدموعه، وظلت دموع رجله الأول مجموعة يتيمة مازلنا نعتب عليه ونتمنى للمجموعة اخوة جددا، عرفته اداريا في المجلس الوطني بحكم ترددي على ادارة الثقافة. كان يتفانى في عمله وضميره حي يشهد له بذلك كل من عرفه،واشارت الى ان هناك ميزات جميلة يتحلى بها هذا الأديب الصديق: ادبه وتهذيبه الكبيران واحترامه لكل زملائه واصدقائه حتى وان اختلف مع البعض، الا انه لا يلجأ إلى وسائل التشهير والنميمة فهو عف اللسان، عاف عن الأذى.

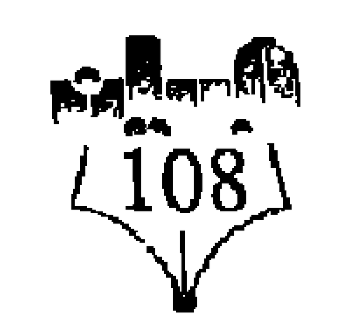
اما رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب الدكتور عبد الله الغزالي فوصف السريع بأنه رائد الكتابة المسرحية في الكويت وأحد المساهمين في نهضتها الثقافية، قائلا: ان السريع احد الذين ارسوا دعائم النهضة المسرحية في الكويت تأسيسا وبناء وابداعا، وبفضل ثقافته الموسوعية ورؤيته الثقافية التنويرية كانت له بصمات واضحة في كل عمل تولاه منذ رئاسته لقسم المسرح في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وترؤسه لقسم العلاقات الثقافية الخارجية في رقابة الشؤون الثقافية، ومن ثم ادارته والاشراف عليها الى ان تفرغ لمهمة الأمين العام لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود



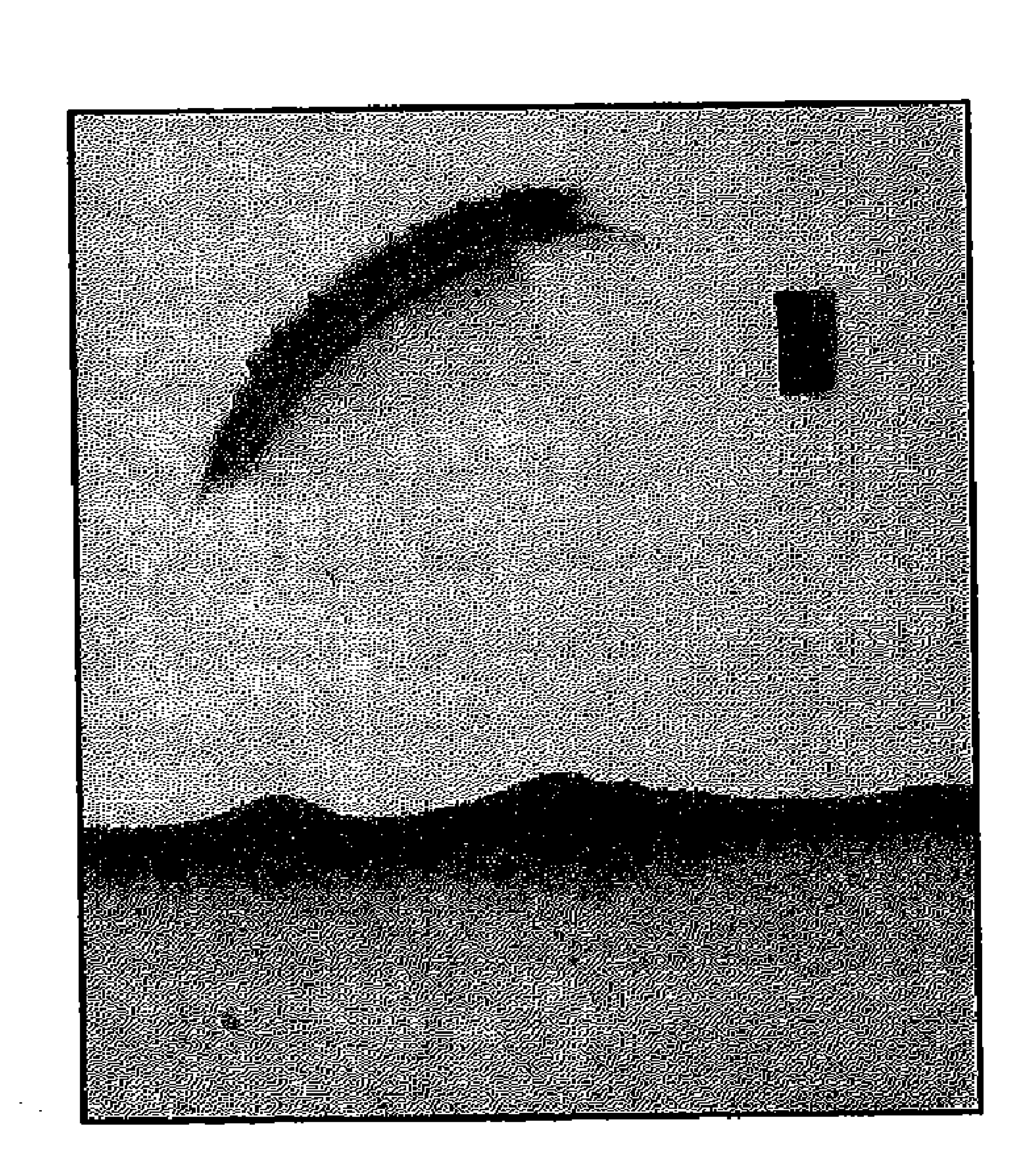
البابطين للابداع الشعري، فكان في كل موقع من المساهمين في دعم البنيان الثقافي في الكويت وتطويره.و قال د. غزالي:في مجال الابداع المسرحي كان عطاؤه ثريا وملتزما بقضايا وطنه ومجتمعه فقد ألف مسرحياته: فلوس ونفوس، والجوع، وعنده شهادة، ولمن القرار الأخير، والدرجة الرابعة، وضاع الديك، وتواصل انتاجه الابداعي بالمشاركة مع المخرج القدير الراحل صقر الرشود فألفا مسرحيات «١، ٢، ٣، ٤، بم» و«شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة" وأضاف: كان للأديب عبدالعزيز السريع الدور الكبير في انشاء وتوجيه فرقة مسرح الخليج التي حققت نجاحات كبيرة، وحرصت على المستوى الرفيع للمسرح في الكويت.

وخلص الى القول: ان ما قدمه عبدالعزيز السريع للكويت في مجال الابداع المسرحي والثقافة والقصة والمقالة يستحق منا كل التقدير والتكريم،وتحت عنوان: «صورة من قريب» قالت الدكتورة سعاد عبدالوهاب ان تكريم السريع يحمل اكثر من معنى، إذا انه خريج الكلية التي تكرمه، واعتبرت ذلك أنه يحمل رسالة إنسانية.

وتناولت د.عبدالوهاب سجل وتاريخ السريع الابداعي بقولها: منذ أعوام وتحديدا عام ٢٠٠٢ اقيمت احتفال رائع، مشهود، ضمن أنشطة دورة المقرب العيوني التي اقيمت في البحرين، بجهود مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري، كان عبدالعزيز السريع نجم هذا الاحتفال الخاص الذي حضره حشد كبير من اصدقائه ومحبيه، وعارفي فضله من شتى انحاء الوطن العربي، وقد تسابقوا من اطراف القاعة المترامية الى الميكروفون، يحرص كل منهم ان يبلغ الحاضرين امانة رؤيته وشهادة مودته واعجابه بشخصية عبدالعزيز السريع، وثقافته، وفنه الابداعي. وأضافت ان عبدالعزيز السريع، جدير بمكانة المبدع، كما انه جدير بمكانة واضع الاستراتيجية الثقافية، منذ تولي امانة مؤسسة الجائزة، ان مسرحيته الشهيرة «ضاع الديك» التي وضعت تحت المجهر شريحة طولية ذات بعد تاريخي سيكولوجي في اهم قطاعات الزمن الكويتي بين عصري الغوص والنفط، لتعد عملا ابداعيا متفردا، بشهادة النقاد، كما بشهادة جمهور المسرح في الكويت، وخارجها، وان مسرحية «الدرجة الرابعة» التي



اتخذت قطاعا مستعرضا في المجتمع الكويتي الراهن، فتشع بمشكلات المثقف، وغربة التميز، او اوهام التميز، لتقدم الينا موهبة فريدة بحق.من ناحيته عبر عبد العزيز السريع في كلمته عن جزيل شكره للجامعة التي كرمته، كما عبر عن اعتزازه بتخرجه في كلية الآداب قسم اللغة العربية، وقد تحدث عن جوانب من ايام دراسته في القسم.وطالب السريع بالاهتمام بانشاء بنية مسرحية تليق بالكويت، قائلا: اننا لانزال نعمل في نفس المباني التي كنا نعمل فيها سنة ١٩٦٠، بما يعني اننا بحاجة الى مبان مسرحية جديدة. كما أشاد بالمواهب المسرحية الشابة اخراجا وتأليفا وتمثيلا في الكويت، وطالب بمساندتها ودفعها الى الامام.





رابطة الأدباء تعلن

نتائج جوائز أحمد حمد الحمد للإبداع الشبابي ٢٠٠٧

في القصة القصيرة والشعر والبحث الأدبي والرواية

أعلنت رابطة الأدباء عن نتائج المسابقات الإبداعية لجوائز أحمد حمد الأحمد للإبداع الشبابي في مجالات القصة القصيرة والشعر والبحث الأدبي والرواية. والتي أسفرت عن بروز أسماء جديدة من شأنها أن تشكل رافدا مهما للحركة الثقافية في الكويت. وفي ما يلي عرض لهذه النتائج:



أحمد حمد الأحمد الحمد

أولا : نتائج القصة القصيرة فئة طلبة وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية والأهلية

المركز الأول: هدى يوسف عيدان حجي - جامعة الكويت عن قصة " التفات وقت " قيمة الجائزة ٥٠٠ د.ك .

المركز الثاني:هنادي جمال إسماعيل البلوشي - كلية العلوم الإدارية - جامعة

الكويت عن قصة " الحارة الرابعة " وقيمة الجائزة ٤٠٠ دينار.

المركز الثالث : بدر أحمد محمد البكر – جامعة كورك – أيرلندا عن قصة "قرقيعان" قيمة الجائز ٣٠٠ د.ك .

ثانيا : نتائج الشعر باللغة العربية الفصحى- فئة طلبة وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية والأهلية

المركز الأول: منيرة محمد ادغيم العازمي – الكلية الاسترالية بالكويت عن قصيد " تبخر حلمي " قيمة الجائزة ٥٠٠ د.ك .

المركز الثاني:محمد رشيد على العبد الإله – كلية الدراسات التجارية عن قصيدة سطوة الأحزان قيمة الجائزة ٤٠٠ د.ك .

المركز الثالث: عبد العزيز محمد عباس المحميد – جامعة دبلن – ايرلندا عن قصيدة "عودي" قيمة الجائزة ٣٠٠ د. ك .

ثالثاً : نتائج القصة القصيرة فئة طلبة وطالبات المرحلة الثانوية للمدارس الحكومية والأهلية .

المركز الأول : نرجس عادل أحمد الميرزا – ثانوية الرقة بنات عن قصة " دولاب الزمن " قيمة الجائزة ٥٠٠ د.ك .

المركز الثاني :مشاعل عبد الله خليفة الدهام – ثانوية خالد بنت الأسود عن قصة " صور مشوشة" قيمة الجائزة ٤٠٠ د.ك .

المركز الثالث : ضي عبد الحميد جاسم التميمي . مدرسة أنيسة بنت خبيب المشتركة. عن قصة " أعطني ساعة من وقتك " قيمة الجائزة ٣٠٠ د.ك .

رابعاً: نتائج الشعر باللغة العربية الفصحى - فئة طلبة وطالبات المرحلة الثانوية للمدارس الحكومية والأهلية.

المركز الأول : سالم خالد مجبل الرميضي ثانوية المعهد الديني عن قصيدة" مكانتي بين الشعراء" قيمة الجائزة ٥٠٠د.ك .

المركز الثاني:أسماء صالح الشمري ثانوية زينب بنت محمد عن قصيدة " ظلم الطغاة " قيمة الجائزة ٤٠٠ د.ك

المركز الثالث : محمد ماجد سرهيد المطيري ثانوية جابر بن عبد الله الصباح عن قصيدة " مهبط الربيع " قيمة الجائزة ٣٠٠ د.ك .

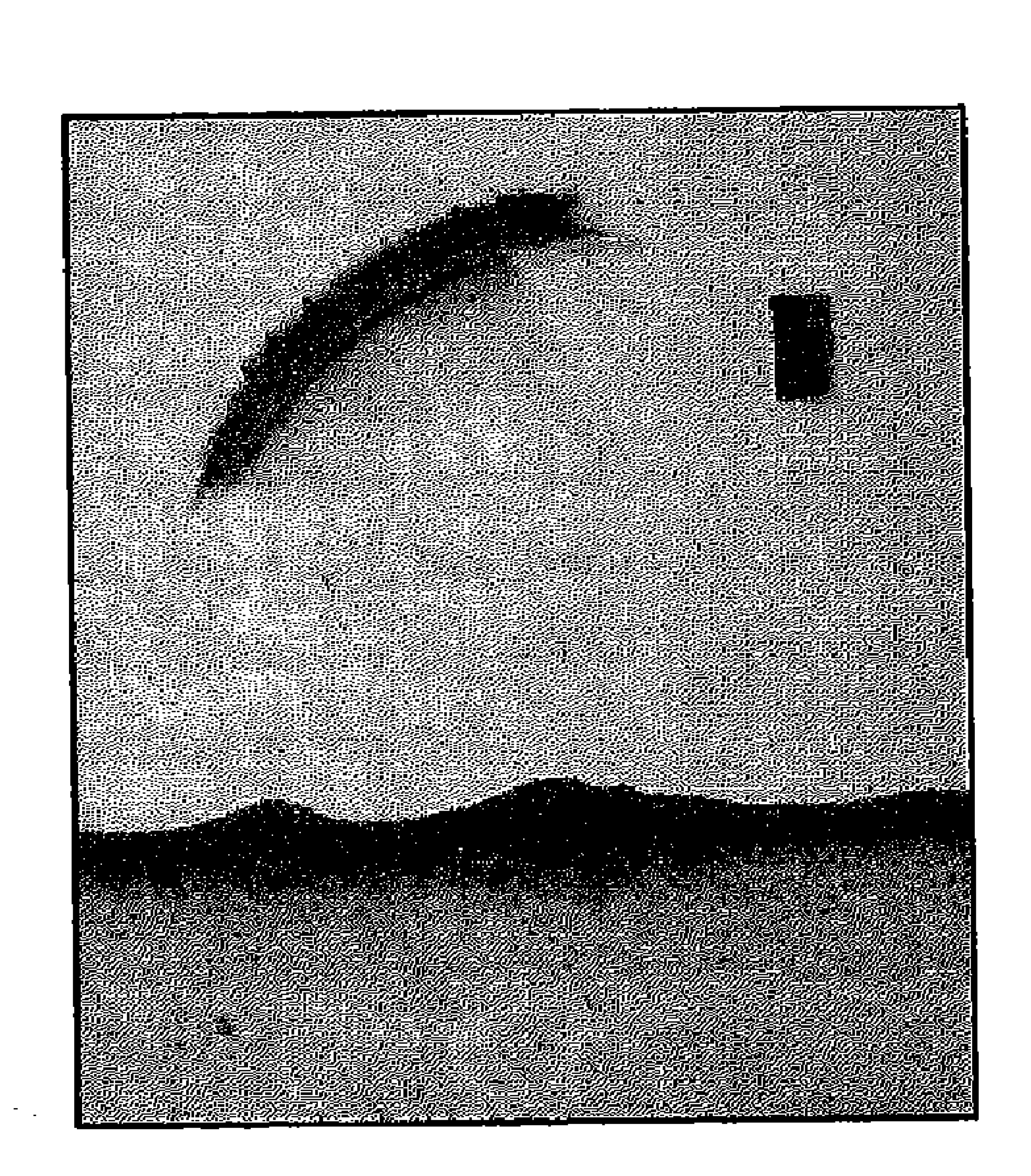


نتائج فئة أعضاء منتدى المبدعين برابطة الأدباء

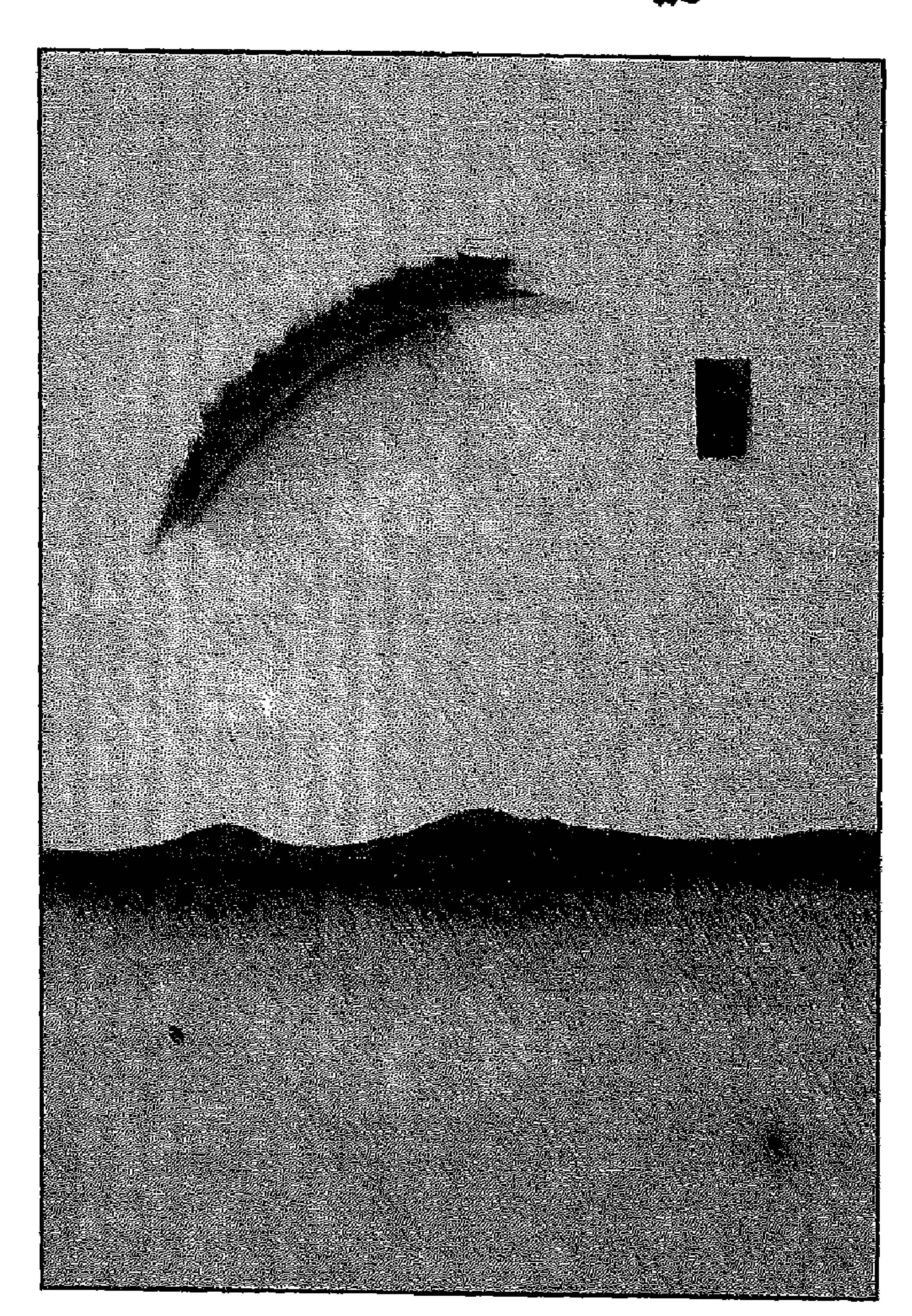
أ. أفضل مجموعة قصصية : حميدي حمود مصلح المطيري عن مجموعة "ظُلي " قيمة الجائزة ٦٠٠ د.ك .

ب. أفضل مجموعة شعرية: مناصفة بين عامر على عبد الله العامر،عن مجموعته الشعرية "حزن يتجسد " ، وماجد سلمان براك الخالدي ، عن مخطوطة شعرية بعنوان " شاعر حب متجول " لكل منهما ٣٠٠ د.ك .

هذا وقد حجبت لجان التحكيم المشاركات بمسابقة البحث الأدبي والرواية وذلك لعدم توفر مشاركات مؤهلة .



ريشة الغلاف





هــاشـم الرفـاعــي

- دبلوم فنون جميلة
- بكالوزيوس فنون جميلة-الولايات المتحدة الأمريكية
- شارك في عضوية الكثير من الجمعيات الفنية واللجان التشكيلية له معارض في داخل الكويت وخارجها ومشاركات في الكثير من البيناليات الدولية.
- الآن هومدير إدارة الفنون التشكيلية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت